ganz1912

TEORÍA DE LA POSTMODERNID@D

Fredric Jameson

EDITORIAL TROTTA

Teoría de la postmodernidad

COLECCIÓN ESTRUCTURAS Y PROCESOS
Serie Filosofía

Sagasta, 33. 28004 Madrid
Teléfono: 593 90 40
Fax: 593 91 11

Diseño
Joaquín Gallego

ISBN: 84-8164-115-4
Depósito Legal: VA-583/96

Impresión
Simancas Ediciones, S.A.
Pol. Ind. San Cristóbal
C/ Estaño, parcela 152
47012 Valladolid

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

El modo más seguro de comprender el concepto de lo postmoderno es considerarlo como un intento de pensar históricamente el presente en una época que ha olvidado cómo se piensa históricamente. En tal caso, o bien lo postmoderno «expresa» (por mucho que lo deforme) un irrefrenable impulso histórico más profundo o lo «reprime» y desvía con eficacia, según favorezcamos uno u otro aspecto de la ambigüedad. Quizás la postmodernidad, la conciencia postmoderna, consista sólo en la teorización de su propia condición de posibilidad, que es ante todo una mera enumeración de cambios y modificaciones. También la modernidad pensó compulsivamente lo Nuevo e intentó observar su nacimiento (para ello, inventó mecanismos de registro e inscripción análogos a la fotografía de secuencias históricas), pero lo postmoderno busca rupturas, acontecimientos antes que nuevos mundos, el instante revelador tras el cual nada vuelve a ser lo mismo; el «Cuando-todo-cambió», como dice Gibson[1] o, mejor aún, las variaciones y los cambios irrevocables en la *representación* de las cosas y de cómo éstas cambian. Los modernos se interesaban por lo que probablemente surgiría de estos cambios y de su tendencia general: pensaban en la cosa misma, sustantivamente, de modo utópico o esencial. La postmodernidad es más formal y, como diría Benjamin, más «distraída»; sólo registra las propias variaciones, y sabe de sobra que los contenidos son también meras imágenes. En la modernidad, como intentaré mostrar más adelante, aún subsisten algunas zonas residuales de la «naturaleza» o del «ser», de

1. En W. Gibson, *Mona Lisa Overdrive*, Nueva York, 1988. Éste es el lugar para lamentar la ausencia en este libro de un capítulo sobre el *cyberpunk*, que, en lo sucesivo, será para muchos de nosotros la expresión *literaria* suprema si no de la postmodernidad, sí del capitalismo tardío.

lo viejo, de lo más viejo, de lo arcaico; la cultura todavía puede influir sobre esa naturaleza e intentar transformar ese «referente». La postmodernidad es lo que queda cuando el proceso de modernización ha concluido y la naturaleza se ha ido para siempre. Es un mundo más plenamente humano que el antiguo, pero en él la cultura se ha convertido en una auténtica «segunda naturaleza». En efecto, lo que le ocurrió a la cultura bien pudiera ser una de las pistas más importantes para rastrear lo postmoderno: una enorme dilatación de su esfera (la esfera de las mercancías), una inmensa aculturación de lo Real (históricamente original) y un salto cuántico en lo que Benjamin aún denominaba «estetización» de la realidad (él pensaba que el fascismo era esto, pero nosotros sabemos que es una mera diversión: una prodigiosa euforia producida por el nuevo orden de cosas, una avalancha de mercancías, la tendencia a que sean nuestras «representaciones» de las cosas las que nos entusiasmen y exciten, y no necesariamente las cosas mismas). De este modo, en la cultura postmoderna la «cultura» se ha vuelto un producto por derecho propio; el mercado se ha convertido en un sustituto de sí mismo y en una mercancía, como cualquiera de los productos que contiene; mientras que la modernidad era, de una forma insuficiente y tendenciosa, la crítica de la mercancía y el esfuerzo por conseguir que ésta se trascendiera a sí misma. La postmodernidad es el consumo de la pura mercantilización como proceso. Así pues, el «estilo de vida» del superestado guarda la misma relación con el «fetichismo» de las mercancías de Marx que los monoteísmos más avanzados con los animismos primitivos o la idolatría más rudimentaria; de hecho, entre cualquier teoría sofisticada de lo postmoderno y el viejo concepto de «industria cultural» de Horkheimer y Adorno ha de haber una relación similar a la que sostienen la MTV* o los anuncios fractales con las series televisivas de los años cincuenta.

Mientras tanto, la teoría también ha cambiado y aporta su propia pista para aclarar el misterio. En efecto, uno de los rasgos más sorprendentes de lo postmoderno es que un amplio espectro de tendencias actuales de análisis confluye en su seno (predicciones económicas, estudios de márketing, críticas culturales, nuevas terapias, la jeremíada —generalmente oficial— en torno a las drogas o la permisividad, reseñas de exposiciones de arte o festivales nacionales de cine, *revivals* o cultos religiosos). El nuevo género discursivo que forman se podría denominar «teoría postmoderna», y merece nuestra atención en sí mismo. Se trata claramente de una clase que, a su vez, es uno más de los objetos que ella misma trata, y no quisiera tener que

* Siglas de Musical Television, canal televisivo vía satélite que emite fundamentalmente música *pop* y que se suele asociar con productos de baja calidad cultural. [*N. del T.*]

decidir si los siguientes capítulos investigan la naturaleza de esta «teoría de la postmodernidad» o si son meros ejemplos suyos.

He procurado evitar que mi propia versión de la postmodernidad —que presenta una serie de características o rasgos semiautónomos y relativamente independientes— se replegara al síntoma único y excepcionalmente privilegiado de la carencia de historicidad. En sí mismo, esto apenas podría connotar de modo infalible la presencia de lo postmoderno, tal como lo demuestran campesinos, estetas, niños, economistas liberales o filósofos analíticos. Pero es difícil hablar de «teoría de la postmodernidad» en general sin recurrir a la cuestión de la sordera histórica, condición exasperante (siempre que nos demos cuenta de ella) que determina una serie de intentos espasmódicos e intermitentes, pero desesperados, de recuperar la historia. La teoría de la postmodernidad es uno de estos intentos: el esfuerzo de medir la temperatura de la época sin instrumentos y en una situación en la que ni siquiera estamos seguros de que todavía exista algo tan coherente como una «época», *Zeitgeist*, «sistema» o «situación actual». La teoría de la postmodernidad, pues, es dialéctica, al menos en la medida en que tiene la astucia de aprovechar esa misma incertidumbre como primera pista y agarrarse a ese hilo de Ariadna para adentrarse por lo que quizás no sea un laberinto, sino un gulag o quizás un centro comercial. No obstante, un enorme termómetro a lo Claes Oldenburg, tan largo como toda una manzana de una ciudad, podría servir de inquietante síntoma de un proceso que ha caído sin previo aviso del cielo, como un meteorito.

Y es que parto del axioma de que la «versión moderna de la historia» es la primera víctima y la primera ausencia misteriosa del período postmoderno (ésta es, esencialmente, la versión de Achille Bonito Oliva de la teoría de la postmodernidad)[2]: en el arte, al menos, la idea de progreso y *telos* ha estado viva y coleando hasta hace muy poco, en su forma más auténtica, menos estúpida y caricaturesca; cada obra auténticamente nueva destronaba a su predecesora, de manera inesperada pero siguiendo una lógica (no era una «historia lineal», sino más bien el «gambito de caballo» de Shklovsky; la acción a distancia, el salto cuántico hacia la casilla no desarrollada o subdesarrollada). La historia dialéctica afirmaba que así funcionaba toda la historia; por así decirlo, sobre su pie izquierdo, progresando —como dijo en cierta ocasión Henri Lefèbvre— mediante la catástrofe y el desastre; pero fueron menos los que se dieron por aludidos que quienes creyeron en el paradigma estético modernista, que, cuando estaba a punto de confirmarse como virtual *doxa* religiosa, desapareció súbitamente sin dejar rastro. («¡Salimos una mañana y el Termómetro había desaparecido!»).

2. A. Bonito Oliva, *The Italian Trans-avantgarde*, Milán, 1980.

Esta versión me resulta más interesante y plausible que la que ofrece Lyotard sobre el final de los «metarrelatos» (esquemas escatológicos que, para empezar, jamás fueron realmente relatos, aunque en ocasiones yo también haya sido tan incauto como para usar esta expresión). Nos dice al menos dos cosas sobre la teoría de la postmodernidad.

En primer lugar, la teoría parece necesariamente imperfecta o impura[3]: en el caso que nos ocupa, debido a la «contradicción» según la cual la percepción de Oliva (o de Lyotard) de todo lo que es significativo respecto a la desaparición de los metarrelatos debe, a su vez, expresarse en forma narrativa. Como en la prueba de Gödel, la cuestión de si se puede demostrar la imposibilidad lógica de *cualquier* teoría de lo postmoderno internamente coherente —un antifundacionalismo que realmente evite por completo todos los fundamentos, un no-esencialismo carente de la más mínima brizna de una esencia— es especulativa. Su respuesta empírica es que, hasta el momento, no ha aparecido ninguna teoría; todas ellas contienen una mímesis de su propio título porque son parasitarias de otro sistema (casi siempre de la propia modernidad), cuyos residuos, valores y actitudes (reproducidos inconscientemente) se convierten en un valioso índice del nacimiento frustrado de toda una nueva cultura. A pesar de los desvaríos de algunos de sus oficiantes y apologetas (cuya euforia, sin embargo, es un interesante síntoma histórico), una cultura verdaderamente nueva sólo podría emerger mediante la lucha colectiva por crear un nuevo sistema social. Así pues, la impureza constitutiva de toda teoría postmoderna (que, como el propio capital, ha de mantenerse a una distancia interna de sí misma, ha de incluir el cuerpo extraño de un contenido ajeno) confirma la idea de una periodización en la que debemos insistir una y otra vez: que la postmodernidad no es la dominante cultural de un orden social completamente nuevo (que, con el nombre de «sociedad postindustrial», ha circulado como un rumor en los medios de comunicación), sino sólo el reflejo y la parte concomitante de una modificación sistémica más del propio capitalismo. No sorprende, pues, que subsistan jirones de sus avatares más antiguos —incluso del realismo, tanto como del modernismo— que volverán a arroparse con los lujosos atavíos de su supuesto sucesor.

Pero este imprevisible regreso de la narrativa como narrativa del final de las narrativas, este regreso de la historia en pleno pronóstico de la muerte del *telos* histórico, sugiere una segunda característica de la teoría de la postmodernidad que exige atención, es decir: que prácticamente cualquier observación sobre el presente se puede po-

3. M. Speaks desarrolla ampliamente este punto en su «Remodelling Postmodernism(s): Architecture, Philosophy, Literature».

ner al servicio de la propia búsqueda del presente, y utilizarse como síntoma e índice de la lógica más profunda de lo postmoderno que, de manera imperceptible, se convierte en su propia teoría y en la teoría de sí mismo. ¿Cómo podría ser de otro modo, si la superficie no tiene ya ninguna «lógica más profunda» que manifestar, y si el síntoma se ha convertido en su propia enfermedad (y viceversa, sin duda)? Pero el frenesí con que se apela a casi cualquier cosa del presente para recabar un testimonio de su singularidad y diferencia radical frente a momentos anteriores del tiempo humano parece encerrar a veces una patología claramente autorreferencial, como si nuestro olvido total del pasado se agotara en la contemplación ausente pero hipnotizada de un presente esquizofrénico que, casi por definición, es incomparable.

Sin embargo, tal y como se demostrará más adelante, la decisión respecto a si nos hallamos ante una ruptura o una continuidad —si hay que ver el presente como una originalidad histórica o como la mera prolongación de lo mismo con otro disfraz— no se puede justificar empíricamente ni argumentar filosóficamente, ya que ella misma es el acto narrativo inaugural que fundamenta la percepción e interpretación de los acontecimientos que van a narrarse. A continuación —aunque por razones prácticas que se detallarán en su debido momento—, pertendo creer que lo postmoderno es tan excepcional como cree ser, y que constituye una ruptura cultural y de la experiencia que merece un análisis más preciso.

No se trata de un procedimiento que simple o groseramente conlleve su propio cumplimiento; o quizás lo sea, pero estos procedimientos no son en absoluto casos y posibilidades tan frecuentes como su fórmula sugiere (por tanto, se convierten muy previsiblemente en objetos históricos de estudio). Y es que el propio nombre de postmodernidad ha aglutinado muchos desarrollos hasta ahora independientes que, al nombrarse así, prueban que la han contenido en estado embrionario y ahora avanzan para documentar abundantemente sus múltiples genealogías. Así pues, no es sólo en el amor, en la doctrina de Cratilo y en la botánica donde el supremo acto de la nominación ejerce un impacto material y, como un relámpago que desde la superestructura vuelve a caer sobre la base, funde sus insólitos materiales en un reluciente amasijo o en una superficie de lava. La apelación a la experiencia, por lo demás tan dudosa y poco fidedigna —¡aunque realmente parezca que muchas cosas han cambiado, quizás para bien!— recupera ahora una cierta autoridad como aquello que, de manera retrospectiva, el nuevo nombre nos hizo pensar que sentíamos, porque ahora podemos denominarlo y hay otra gente que parece reconocerlo cuando utiliza la palabra. Sin duda, la historia del éxito de la palabra *postmodernidad* pide ser escrita en formato *best-seller*; estos neo-acontecimientos léxicos, en

los que la acuñación del neologismo se da con todo el impacto de realidad de una fusión corporativa, se cuentan entre las novedades de la sociedad de los *media* que piden no sólo que se las estudie, sino también que se establezca toda una nueva subdisciplina del léxico de los *media*. Por qué hemos necesitado la palabra *postmodernidad* durante tanto tiempo sin saberlo, y por qué una pandilla variopinta de extraños compañeros de cama corrió a abrazarla cuando apareció, son misterios que no resolveremos hasta que entendamos la función filosófica y social del concepto; algo imposible, a su vez, hasta que de algún modo seamos capaces de aprehender la identidad más profunda que existe entre ambos. En el caso que nos ocupa, parece claro que las diversas formulaciones competidoras («postestructuralismo», «sociedad postindustrial», una u otra nomenclatura a lo McLuhan) eran poco convincentes, por cuanto su área de procedencia (filosofía, economía y medios de comunicación) las determinaba con demasiada rigidez; así pues, por muy sugerentes que fueran no podían ocupar la posición mediadora que se necesitaba entre las dimensiones especializadas de la vida postcontemporánea. No obstante, parece que el término «postmoderno» ha conseguido acoger las áreas pertinentes de la vida diaria o de lo cotidiano; su resonancia cultural, más amplia que la meramente estética o artística[4], distrae la atención oportunamente de lo económico a la vez que permite que nuevos materiales e innovaciones económicos (en márketing y publicidad, por ejemplo, pero también en la organización empresarial) se reclasifiquen bajo el nuevo título. También la cuestión de recatalogar y transcodificar tiene su propia relevancia: la función activa —la ética y la política— de estos neologismos reside en la nueva tarea que proponen, es decir, reescribir en nuevos términos todas las cosas familiares para proponer así modificaciones, nuevas perspectivas ideales, una reorganización de los sentimientos y valores canónicos. Si la «postmodernidad» se corresponde con la categoría cultural fundamental que Raymond Williams llama una «estructura de sentimiento» (que además, dicho con otra de las categorías cruciales de Williams, se ha vuelto «hegemónica»), sólo podrá disfrutar de ese estatus si se produce una profunda autotransformación colectiva, la reelaboración y reescritura de un antiguo sistema. Esto asegura la novedad y confiere a intelectuales e ideólogos tareas nuevas y socialmente útiles: algo que también indica el nuevo término, con su promesa vaga, inquietante o estimulante de librarse de todo lo que nos parecía restrictivo, insatisfactorio o aburrido en lo moderno o en el modernismo (entendamos como entendamos esas palabras). Dicho de otro modo, se trata de un apocalipsis muy mo-

4. Así, el exhaustivo inventario que realiza J. Hermand de la cultura de los años sesenta, «*Pop*, oder die These vom Ende der Kunst» (en *Stile, Ismen, Etikketen*, Wiesbaden, 1978), cubre de antemano casi todas las innovaciones *formales* de lo que se llama postmoderno.

desto o moderado, una suave brisa marina (y tiene la ventaja de que ya ha ocurrido). Pero esta prodigiosa operación de reescritura —que puede conducir a perspectivas totalmente nuevas sobre la subjetividad, así como sobre el mundo de los objetos— tiene el resultado añadido, que ya mencionamos antes, de sacarle provecho a todo y reabsorber fácilmente en el proyecto los análisis como el aquí propuesto, convirtiéndolos en un conjunto de rúbricas transcodificadoras que poseen una eficaz extrañeza.

No obstante, la tarea ideológica fundamental del nuevo concepto debe seguir siendo coordinar nuevas formas de práctica y hábitos sociales y mentales (supongo que, en definitiva, esto es lo que significa la idea de Williams de una «estructura de sentimiento») con las nuevas formas de producción y organización económicas que produjo la modificación del capitalismo —la nueva división global del trabajo— en años recientes. Es una versión relativamente modesta y local de lo que en otro lugar intenté generalizar como «revolución cultural» a la escala del propio modo de producción[5]; de igual modo, la interrelación de la cultura y lo económico no es aquí de dirección única, sino que es una continua interacción y un circuito retroalimentado. Pero al igual que para Weber los nuevos valores religiosos, orientados hacia el interior y más ascéticos, produjeron paulatinamente «nuevas personas» capaces de desarrollarse en la satisfacción aplazada del incipiente proceso laboral «moderno», también lo «postmoderno» ha de verse como la producción de personas postmodernas capaz de funcionar en un mundo socio-económico muy peculiar. La estructura y los rasgos y requisitos objetivos de este mundo —si contásemos con una correcta explicación de ellos— constituirían la situación a la que responde la «postmodernidad», y nos aportaría algo un poco más decisivo que la mera teoría de la postmodernidad. No es esto lo que he hecho aquí, por supuesto, y habría que añadir que la «cultura», en el sentido de lo que se adhiere tanto a la piel de lo económico que apenas se puede separar y analizar en sí mismo, es un desarrollo postmoderno que no se diferencia demasiado del zapato-pie de Magritte. Así pues, por desgracia, la propia descripción infraestructural que reclamo aquí es ya, necesariamente, cultural, y constituye una versión por adelantado de la teoría de la postmodernidad.

He reproducido mi análisis programático de lo postmoderno («La lógica cultural del capitalismo tardío») sin modificaciones significativas, ya que la atención que recibió en su momento (1984) le aporta el interés añadido de un documento histórico; otros rasgos de lo postmoderno que parecen haberse impuesto desde entonces se

5. Véase *The Political Unconscious*, Princeton, 1981, pp. 95-98 (trad. cast.: *Documentos de cultura, documentos de barbarie*, Madrid, 1989, cap. I).

discuten en el capítulo «Proyecciones postmodernas». Tampoco he modificado la continuación (que se ha reeditado ampliamente y presenta una *combinatoire* de posturas frente a lo postmoderno, a favor y en contra), ya que, si bien desde entonces han surgido muchas posturas, su alineación sigue siendo básicamente la misma. El cambio fundamental en la situación actual implica a quienes, por principios, pudieron evitar el uso de la palabra; no quedan muchos.

El resto de este volumen aborda esencialmente cuatro temas: la interpretación, la utopía, las supervivencias de lo moderno y los «retornos de lo reprimido» de la historicidad. Ninguno se presentaba de esta forma en mi ensayo original. El problema de la interpretación surge de la naturaleza de la propia textualidad nueva que, cuando es fundamentalmente visual, no parece dejar cabida al tipo antiguo de interpretación y, cuando su «flujo total» la vuelve fundamentalmente temporal, tampoco le deja tiempo. Las muestras escogidas son el videotexto y el *nouveau roman* (la última innovación relevante de la novela que, en la nueva reconfiguración de las «bellas artes» de la postmodernidad, ya no es, como mostraré, una forma o un indicador muy significativo); por otra parte, el vídeo tiene derecho a sentirse como el medio más característico de la postmodernidad, y en sus mejores expresiones se constituye como una forma completamente nueva.

La utopía es una cuestión espacial de la que cabe pensar que sufre un potencial cambio de fortuna en una cultura tan espacializada como la postmoderna; pero si ésta se ha deshistorizado tanto y es tan deshistorizante como a veces sostengo aquí, la cadena sináptica que podría hacer que el impulso utópico se expresase se vuelve más difícil de localizar. Las representaciones utópicas fueron objeto de un extraordinario *revival* en los años sesenta; si la postmodernidad sustituye a los años sesenta y compensa su fracaso político, cabe pensar que la cuestión de la utopía es una prueba crucial de lo que queda de nuestra capacidad de imaginar el cambio. Tal es, al menos, la pregunta que aquí le dirigimos a uno de los edificios más interesantes (y menos característicos) del período postmoderno, la casa de Frank Gehry en Santa Mónica, California; también se le plantea —por así decirlo, en torno a lo visual y detrás suyo— a la fotografía contemporánea y al arte de la instalación. En cualquier caso, en la postmodernidad del Primer Mundo, *utópico* (y no otras palabras opuestas) se ha convertido en un eficaz término político (de izquierdas).

Pero si Michael Speaks tiene razón y no hay una pura postmodernidad como tal, los rastros residuales de lo moderno han de contemplarse a otra luz, menos como anacronismos que como fracasos necesarios que reinscriben el proyecto postmoderno concreto en su contexto, a la vez que replantean la cuestión de lo moderno para estudiarla de nuevo. No emprenderemos aquí esta reevaluación, pero los restos de lo moderno y sus valores —sobre todo la ironía (en

Venturi o De Man) o las cuestiones relativas a la totalidad y la representación— permiten elaborar una de las afirmaciones de mi ensayo inicial que más inquietaron a algunos lectores: la idea de que lo que se denominaba «postestructuralismo», o incluso simplemente «teoría», era también un subconjunto de lo postmoderno, o al menos eso resulta ser *a posteriori*. La teoría —aquí prefiero utilizar la fórmula más incómoda de «discurso teórico»— ha ocupado un lugar único, por no decir privilegiado, entre las artes y los géneros postmodernos, debido a su capacidad esporádica de desafiar a la gravedad del *Zeitgeist* y producir escuelas, movimientos e incluso vanguardias allí donde se suponía que ya no existían.

En cualquier caso, este libro no es una panorámica de lo «postmoderno», ni siquiera una introducción (suponiendo que tal cosa fuera posible); sus ejemplos textuales tampoco son característicos de lo postmoderno, ni *ejemplos* fundamentales o «ilustraciones» de sus rasgos principales. Esto tiene algo que ver con las cualidades de lo característico, lo ejemplar y lo ilustrativo, pero más aún con la naturaleza de los propios textos postmodernos, lo que equivale a decir con la naturaleza de un *texto*, al ser éste una categoría y un fenómeno postmoderno que ha sustituido al más antiguo de «obra». En efecto, en una de esas extraordinarias mutaciones postmodernas donde lo apocalíptico se convierte súbitamente en decorativo (o al menos se reduce abruptamente a «algo que tenemos por casa»), el legendario «fin del arte» de Hegel —el concepto premonitorio que señalaba que la suprema vocación anti o transestética de la modernidad era más que el arte (o que la religión, o incluso que la «filosofía» en un sentido más restringido)— se reduce ahora modestamente al «fin de la obra de arte» y a la llegada del texto. Esto alborota los gallineros de la crítica tanto como los de la «creación»: la divergencia y la inconmensurabilidad fundamentales entre el *texto* y la *obra* implican que seleccionar textos de muestra y, mediante el análisis, hacerles soportar el valor universalizante de un particular representativo, los transforma imperceptiblemente en esa cosa más antigua, la obra, que se supone que no existe en lo postmoderno. Éste es, por así decirlo, el principio de Heisenberg de la postmodernidad, y el problema de representación más difícil al que se enfrenta todo comentarista, a no ser que lo resuelva con una eterna proyección de diapositivas, con el «flujo total» prolongado hasta el infinito.

El «flujo total» de proyecciones vinculables recoge así, de paso, algunas de las otras objeciones o de los malentendidos inveterados, pero más serios, ante mis posturas, y también aborda la política, la demografía, el nominalismo, los *media*, la imagen y otros temas que deben figurar en todo libro sobre el tema que se considere serio. En concreto, he procurado remediar lo que algunos lectores consideraron (con razón) como la ausencia de un componente crucial en el

ensayo inicial: la falta de una discusión sobre la «orientación de la acción», o la carencia de lo que prefiero denominar, siguiendo al viejo Plejanov, un «equivalente social» de esta lógica cultural aparentemente incorpórea.

La orientación de la acción, no obstante, suscita el tema del título del primer capítulo, capitalismo tardío, sobre el que he de decir algo más. En concreto, la gente ha empezado a advertir que ese concepto funciona como cierto tipo de signo y que parece acarrear una carga de propósitos y consecuencias nada claros para los no iniciados[6]. No es mi eslogan favorito, y procuro modificarlo con sinónimos adecuados («capitalismo multinacional», «sociedad del espectáculo o de la imagen», «capitalismo de los *media*», «sistema mundial», incluso la «postmodernidad» misma); pero como la Derecha también ha detectado algo que evidentemente considera un concepto y un modo de hablar nuevo y peligroso (aun cuando algunos de los diagnósticos económicos se solapen con los suyos, y un término como *sociedad postindustrial* presente sin duda un aire de familia), este terreno concreto de la lucha ideológica, que por desgracia pocas veces escoge uno mismo, parece sólido y merece ser defendido.

Por lo que puedo ver, el uso general del término *capitalismo tardío* se originó en la Escuela de Frankfurt[7]; en Adorno y Horkheimer aparece por todas partes, alternándose a veces con sus propios sinónimos (por ejemplo, «sociedad administrada»). Estos sinónimos dejaban claro que estaba implicada una concepción muy distinta, de corte más weberiano y que, derivada esencialmente de Grossman y Pollock, acentuaba dos aspectos esenciales: 1) una red creciente de control burocrático (en sus formas más terroríficas, una retícula al modo de Foucault *avant la lettre*), y 2) una interpenetración tal entre gobierno y grandes negocios («capitalismo de estado») que permite ver el nazismo y el New Deal como sistemas emparentados (incluso también alguna forma de socialismo, sea benigno o estalinista).

En sú uso actual más difundido, el término *capitalismo tardío* presenta notas muy distintas. Nadie advierte ya especialmente la expansión del sector estatal y de la burocratización; parece un hecho simple y «natural» de la vida. Lo que caracteriza al desarrollo del nuevo concepto frente al antiguo (que, en términos generales,

6. Cf. J. Derrida: «Cada vez que me encuentro –y últimamente sucede con mucha frecuencia– esta expresión de "capitalismo tardío" en textos que tratan de literatura o filosofía, veo claro que la declaración dogmática o estereotipada ha sustituido a la demostración analítica», en «Algunas preguntas y respuestas», incluido en N. Fabb, D. Attridge, A. Durant y C. MacCabe (comps.), *La lingüística de la escritura*, Madrid, 1989, p. 261.

7. Véase mi *Late Marxism: Adorno, or, the Persistence of the Dialectic*, Londres, 1990; el tema merece un amplio estudio. Hasta ahora sólo he encontrado cuatro referencias de paso, excepto «Political Economy and Critical Theory», de G. Marramao, en *Telos*, 24 (1974); también, H. Dubiel, *Theory and Politics*, Cambridge, Mass., 1985.

todavía era consistente con la noción de Lenin de una «fase de monopolio» del capitalismo) no es sólo que subraya el surgimiento de nuevas formas de organización empresarial (multinacionales, transnacionales) situadas más allá de la fase de monopolio, sino, sobre todo, la imagen de un sistema capitalista mundial fundamentalmente distinto al antiguo imperialismo, que era poco más que una rivalidad entre los diversos poderes coloniales. Los debates escolásticos (me tienta decir teológicos) en torno a si las diversas nociones de «capitalismo tardío» son realmente consistentes con el propio marxismo (a pesar de la continua evocación del propio Marx, en su *Grundrisse*, del «mercado mundial» como horizonte último del capitalismo)[8] giran en torno a esta cuestión de la internacionalización y su descripción (o, más concretamente: si el componente de la «teoría de la dependencia» o del «sistema mundial» de Wallerstein es un modelo de producción, basado en clases sociales). A pesar de estas incertidumbres teóricas, parece justo decir que disponemos de una vaga idea de este nuevo sistema (denominado «capitalismo tardío» para resaltar su continuidad con lo que lo precedió, más que el corte, la ruptura y la mutación que deseaban subrayar conceptos como «sociedad postindustrial»). Además de las empresas transnacionales mencionadas arriba, sus rasgos incluyen la nueva división internacional del trabajo, una vertiginosa dinámica nueva en la banca internacional y en las bolsas (incluida la enorme deuda del Segundo y el Tercer Mundo), nuevas formas de interrelación de los *media* (incluyendo en gran medida sistemas de transporte mediante la *containerización*), la informática y la automatización, y la escapada de la producción a zonas del Tercer Mundo, junto con consecuencias sociales más conocidas como la crisis del trabajo tradicional, la aparición de los *yuppies* y el aburguesamiento a una escala que, hoy, ya es global.

Al periodizar un fenómeno de este tipo, hemos de complicar el modelo con toda suerte de epiciclos suplementarios. Es preciso distinguir entre el establecimiento gradual de las diversas precondiciones de la nueva estructura, que a menudo no guardan ninguna relación entre sí, y el «momento» (no exactamente cronológico) en que todas cristalizan y se combinan en un sistema funcional. Este momento no es tanto un asunto cronológico como una suerte de *Nachträglichkeit* freudiana, o retroactividad: tan sólo más adelante, y de forma paulatina, toman conciencia las personas de la dinámica de un sistema nuevo en el que ellas mismas están atrapadas. Esa incipiente consciencia colectiva de un nuevo sistema (deducido de manera intermitente y fragmentaria a partir de varios síntomas in-

8. Véase, por ejemplo, de K. Marx, *Líneas fundamentales de la crítica de la economía política*, en *Obras de Marx y Engels*, México, 1977, tomo 21, pp. 89 y 162; tomo 22, p. 34.

conexos de crisis, como el cierre de fábricas o la subida de los tipos de interés) tampoco equivale exactamente al surgimiento de nuevas formas culturales de expresión (las «estructuras de sentimiento» de Raymond Williams terminan siendo un extraño modo de caracterizar culturalmente la postmodernidad). Todo el mundo reconoce que las precondiciones de una nueva «estructura de sentimiento» también anteceden al momento en que se combinan y cristalizan en un estilo relativamente hegemónico, pero esa prehistoria no se sincroniza con la económica. Así, Mandel sugiere que los nuevos prerrequisitos tecnológicos básicos de la nueva «onda larga» de la tercera fase del capitalismo (llamada aquí «capitalismo tardío») estaban disponibles al final de la Segunda Guerra Mundial, entre cuyos efectos también se hallaba la reorganización de las relaciones internacionales, la descolonización y el asentamiento de las bases de un nuevo sistema económico mundial. Culturalmente, sin embargo, la precondición se halla (aparte de en una amplia gama de aberrantes «experimentos» modernos que se reestructuran como si fueran predecesores) en las enormes transformaciones sociales y psicológicas de los años sesenta, que eliminaron buena parte de la tradición posada en las *mentalités*. Así pues, la preparación económica de la postmodernidad o capitalismo tardío comenzó en los años cincuenta, después de que se compensase la escasez de bienes de consumo y de repuestos de los tiempos de guerra y cuando se pudieron promover nuevos productos y tecnologías (los de los *media* en un lugar destacado). Por otra parte, el *habitus* psíquico de la nueva era exige un corte absoluto, reforzado por la ruptura generacional conseguida más propiamente en los años sesenta (entiéndase que el desarrollo económico no se frena por *eso*, sino que en gran medida continúa en su propio nivel y siguiendo su propia lógica). Si se prefiere emplear un lenguaje que ahora resulta algo anticuado, la distinción se asemeja mucho a la que utilizó Althusser para insistir en la diferencia entre un hegeliano «corte transversal esencial» del presente (o *coupe d'essence*), en el que una crítica de la cultura busca un único principio de lo «postmoderno» inherente a las características más dispares y ramificadas de la vida social, y esa «estructura dominante» althusseriana según la cual los diversos niveles son semiautónomos entre sí, corren a distintas velocidades, se desarrollan de distinto modo y, con todo, se confabulan para producir una totalidad. Añádase a esto el inevitable problema representativo de que no hay un «capitalismo tardío en general», sino sólo esta o aquella forma nacional específica, y que los lectores que no sean norteamericanos lamentarán inevitablemente el americanocentrismo de mi versión. Éste sólo se justifica en tanto que fue el breve «siglo americano» (1945-1973) lo que constituyó el invernadero, o entrenamiento especial, del nuevo sistema, a la vez que puede afirmarse que el desa-

rrollo de las formas culturales de la postmodernidad es el primer estilo global específicamente norteamericano.

Mientras, tengo la impresión de que los dos niveles en cuestión, la infraestructura y las superestructuras —el sistema económico y la «estructura de sentimiento» cultural— cristalizan de algún modo en la gran conmoción de las crisis de 1973 (la crisis del petróleo, el final del patrón oro internacional, a todos los efectos el final de la gran ola de las «guerras de liberación nacional» y el principio del fin del comunismo tradicional). Estas crisis, ahora que la polvareda se ha disipado, descubren un extraño paisaje nuevo ya existente: el paisaje que los ensayos de este libro intentan describir (junto con una cantidad en aumento de otras investigaciones y consideraciones hipotéticas)[9].

Pero este tema de la periodización no es del todo ajeno a las connotaciones de la expresión «capitalismo tardío», que a estas alturas se identifica claramente con un tipo de logo izquierdista que encierra una trampa explosiva ideológica y política, de tal manera que el mismo acto de utilizarlo constituye un acuerdo tácito sobre un amplio espectro de tesis sociales y económicas esencialmente marxianas, que puede que el otro lado no suscriba. *Capitalismo* fue siempre una extraña palabra en este sentido: el mero hecho de usarla (por lo demás es una designación muy neutral de un sistema económico y social sobre cuyas propiedades hay consenso) parecía situarnos en una posición vagamente crítica, sospechosa, por no decir abiertamente socialista: tan sólo ideólogos de extrema derecha y estridentes apologetas del mercado la emplean con el mismo placer.

La expresión «capitalismo tardío» sigue haciendo algo de esto, pero con una diferencia: en realidad, «tardío» pocas veces significa algo tan simple como la senectud, el fracaso y la muerte del sistema como tal (visión, ésta, temporal, que más bien parece pertenecerle a la modernidad que a la postmodernidad). Por lo general, «tardío» transmite más bien la sensación de que algo ha cambiado, que las cosas son diferentes, que hemos sufrido una transformación del mundo de la vida que es, en cierto modo, decisiva, pero incomparable con las antiguas convulsiones de la modernización y la industrialización. Aunque en cierto sentido sea menos perceptible y dramática, es más duradera precisamente porque es más completa y omnipresente[10].

Esto significa que la expresión *capitalismo tardío* también con-

9. Entre las exposiciones y versiones de este tema, cada vez más abundantes, recomiendo: D. Harvey, *The Condition of Postmodernity*, Oxford, 1989; A. Benítez Rojo, *La isla que se repite*, Hanover, N. H., 1990; E. Soja, *Postmodern Geographies*, Londres, 1989; T. Gitlin, «Hip-Deep in Postmodernism»: *New York Times Book Review*, 6 de noviembre de 1988, p. 1; y S. Connor, *Postmodernist Culture*, Oxford, 1989.

10. En una obra relacionada (vid. *supra*, nota 7) me he «sentido capaz», como diría H. White, de adoptar el término alemán *Spätmarxismus* para el tipo de marxismo que podría ser adecuado para el momento del nuevo sistema.

tiene la otra mitad —cultural— de mi título; no se trata sólo de algo así como una traducción literal de la expresión *postmodernidad*, sino que su indicador temporal parece apuntar a cambios en lo cotidiano y en el nivel cultural. Decir, por tanto, que mis dos términos —lo *cultural* y lo *económico*— se solapan y dicen lo mismo, eclipsando la distinción entre base y superestructura que a menudo se ha considerado significativamente característica de la postmodernidad, equivale a sugerir que, en la tercera fase del capitalismo, la base genera sus superestructuras con un nuevo tipo de dinámica. Y quizás también sea esto lo que, con razón, preocupa a quienes no se han convertido al término; parece obligar de antemano a hablar de los fenómenos culturales en términos, como poco, empresariales, cuando no en términos de política económica.

En cuanto a la propia *postmodernidad*, no he intentado sistematizar una acepción ni imponer ningún significado esquemático coherente, ya que el concepto no sólo es polémico, sino que además es internamente conflictivo y contradictorio. Sostendré que, para bien o para mal, es imposible *no* utilizarlo. Pero también hay que tener en cuenta que mi argumentación implica que, cada vez que se usa, estamos obligados a poner a prueba esas contradicciones internas y sacar a la luz inconsistencias y dilemas de representación; hemos de hacer todo esto en cada ocasión. La *postmodernidad* no es algo que podamos dar por zanjado de una vez por todas y utilizar después con la conciencia tranquila. El concepto, si lo hay, ha de encontrarse al final (y no al comienzo) de nuestras discusiones sobre él. Éstas son las condiciones —las *únicas*, creo, que previenen el daño que hace una aclaración prematura— en que se puede seguir utilizando productivamente el término.

Los materiales reunidos en el presente volumen constituyen la tercera y última sección de la penúltima subdivisión de un proyecto más amplio titulado *The Poetics of Social Forms*.

Durham, abril de 1990

1
LA LÓGICA CULTURAL DEL CAPITALISMO TARDÍO

Los últimos años se han caracterizado por un milenarismo invertido en el que las premoniciones del futuro, catastróficas o redentoras, se han sustituido por la sensación del final de esto o aquello (de la ideología, del arte o de las clases sociales; la «crisis» del leninismo, de la socialdemocracia o del Estado del bienestar, etc.); en conjunto, quizás todo esto constituya lo que, cada vez con más frecuencia, se llama postmodernidad. La cuestión de su existencia depende de la hipótesis de una ruptura radical o *coupure*, que suele localizarse a finales de los años cincuenta o principios de los sesenta.

Tal y como sugiere el propio término, esta ruptura se vincula casi siempre con el declive o la extinción del centenario movimiento moderno (o con su rechazo ideológico o estético). Así, el expresionismo abstracto en pintura, el existencialismo en filosofía, las formas últimas de la representación en la novela, las películas de los grandes *auteurs* o la escuela modernista de poesía (tal y como se ha institucionalizado y canonizado en las obras de Wallace Stevens) se consideran ahora como el desarrollo extraordinario y definitivo de un impulso modernista que se desgasta y agota en estos fenómenos. El catálogo de lo que viene después es empírico, caótico y heterogéneo: Andy Warhol y el arte pop, pero también el fotorrealismo y, más allá de éste, el «neoexpresionismo»; en música, la impronta de John Cage, pero también la síntesis de estilos clásicos y «populares» que hallamos en compositores como Phil Glass y Terry Riley, así como el punk y el rock de la nueva ola (los Beatles y los Stones representan ahora el momento moderno de una tradición más reciente y en rápida evolución); en el cine, Godard, el post-Godard y el cine y el vídeo experimentales, pero también un nuevo tipo de cine comercial (del que hablaré más adelante); Burroughs, Pynchon o Ishmael Reed, por un lado, y el *nouveau roman* francés y sus here-

deros, por otro, junto con las inquietantes modalidades nuevas de crítica literaria basadas en una nueva estética de la textualidad o de la *écriture*... La lista podría extenderse indefinidamente, pero ¿implica todo esto un cambio o ruptura más fundamental que los periódicos cambios de estilos y modas que determina el viejo imperativo modernista de la innovación estilística?

Con todo, es en el ámbito de la arquitectura donde se observan de modo más espectacular las modificaciones de la producción estética, y donde más importantes han sido el surgimiento y la articulación de los problemas teóricos. De hecho, como se verá más adelante, mi propia concepción de la postmodernidad se gestó en un primer momento en los debates sobre arquitectura. De modo más decisivo que en otras artes o medios, las posturas postmodernas en arquitectura han sido inseparables de una recusación implacable del modernismo arquitectónico, de Frank Lloyd Wright o del llamado «estilo internacional» (Le Corbusier, Mies, etc.). En esta recusación, la crítica y el análisis formales (de la transformación modernista del edificio en una escultura virtual o «pato» monumental, como dice Robert Venturi)[1] se unen a los replanteamientos del urbanismo y de la institución estética. Al modernismo se le atribuye la destrucción del tejido urbano tradicional y su antigua cultura vecinal (mediante la separación radical del nuevo edificio utópico modernista de su contexto), al tiempo que el elitismo profético y el autoritarismo del movimiento moderno se identifican sin tapujos en el gesto arrogante del maestro carismático.

De este modo, la postmodernidad en arquitectura se presentará lógicamente como una suerte de populismo estético, tal y como sugiere el propio título del influyente manifiesto de Venturi, *Aprendiendo de Las Vegas*. Sea cual sea nuestra valoración de esta retórica populista[2], al menos tiene el mérito de atraer nuestra atención hacia un rasgo fundamental de todas las postmodernidades antes enume-

1. R. Venturi y D. Scott-Brown, *Learning from Las Vegas*. Cambridge, Mass., 1972 (trad. cast.: *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, Barcelona, 1978).

2. La originalidad del rompedor *Language of Post-Modern Architecture* de Ch. Jencks (1977; trad. cast.: *El lenguaje de la arquitectura postmoderna*, Barcelona, 1980) residía en su combinación casi dialéctica de la arquitectura postmoderna y cierro tipo de semiótica; apelando a la una se justificaba la existencia de la otra. La semiótica es adecuada para analizar la arquitectura más nueva en virtud del populismo de ésta, que no emite signos y mensajes a un «público lector» espacial, a diferencia de la monumentalidad del modernismo. Asimismo, de este modo se valida la arquitectura nueva, en la medida en que resulta accesible al análisis semiótico y esto prueba que es un objeto esencialmente estético (más que las construcciones transestéticas del modernismo). Aquí, pues, la estética refuerza una ideología de la comunicación (a la que volveremos en el último capítulo), y viceversa. Además de las muchas contribuciones valiosas de Jencks, véase también H. Klotz, *History of Postmodern Architecture*, Cambridge, Mass., 1988; P. P. Portoghesi, *After Modern Architecture*, Nueva York, 1982 (trad. cast.: *Después de la arquitectura moderna*, Barcelona, 1982).

radas: a saber, que en ellas desaparece la antigua frontera (característicamente modernista) entre la alta cultura y la llamada cultura de masas o comercial, y surgen nuevos tipos de textos imbuidos de las formas, categorías y contenidos de esa industria de la cultura que con tanta vehemencia han denunciado los ideólogos de lo moderno, desde Leavis y la Nueva Crítica norteamericana hasta Adorno y la Escuela de Frankfurt. En efecto, a las postmodernidades les ha fascinado precisamente este paisaje «degradado», chapucero y kitsch, de las series televisivas y la cultura del *Reader's Digest*, de la publicidad y los moteles, del cine de Hollywood de serie-B y de la llamada «paraliteratura», con sus categorías de lo gótico y lo romántico en clave de libro de bolsillo de aeropuerto, de biografía popular, novela negra y de ciencia ficción o fantástica: ya no se limitan a «citar» estos materiales, como hubieran hecho un Joyce o un Mahler, sino que los incorporan a su propia sustancia.

Pero no se debe considerar esta ruptura como una cuestión meramente cultural: de hecho, las teorías de lo postmoderno —tanto las laudatorias como las que se expresan en el lenguaje de la aversión y la denuncia morales— comparten un acusado aire de familia con las generalizaciones sociológicas más ambiciosas que, casi a la vez, nos anuncian la llegada y la inauguración de todo un nuevo tipo de sociedad, cuyo nombre más conocido es el de «sociedad postindustrial» (Daniel Bell) pero que también se ha designado como «sociedad de consumo», «sociedad de los *media*», «sociedad de la información», «sociedad electrónica o de la alta tecnología» y similares. Tales teorías desempeñan la obvia función ideológica de demostrar, en defensa propia, que la nueva formación social en cuestión ya no obedece a las leyes del capitalismo clásico, esto es, la primacía de la producción industrial y la omnipresencia de la lucha de clases. Por eso, la tradición marxista se ha resistido con vehemencia a estas teorías, con la notable excepción del economista Ernest Mandel, cuyo libro *El capitalismo tardío* no sólo se propone analizar la originalidad histórica de esta nueva sociedad (que considera como una tercera etapa o momento en la evolución del capital), sino también demostrar que, en todo caso, constituye una etapa del capitalismo *más pura* que cualquiera de los momentos precedentes. Retomaré esta idea más adelante; baste anticipar por ahora una cuestión que se discutirá en el capítulo 2, a saber, que toda postura ante la postmodernidad en la cultura —se trate de una apología o de una condena— también es, a la vez y *necesariamente*, una toma de postura implícita o explícitamente política ante la naturaleza del actual capitalismo multinacional.

Una última cuestión preliminar sobre el método: las siguientes páginas no han de leerse como una descripción estilística, como un informe sobre un estilo o movimiento cultural entre otros. Más bien, mi intención ha sido ofrecer una hipótesis de periodización, en un

momento en que la propia idea de periodización histórica resulta sumamente problemática. En otro lugar he sostenido que todo análisis cultural aislado o discreto supone siempre una teoría soterrada o reprimida de la periodización histórica; en cualquier caso, la idea de «genealogía» frena en gran medida las inquietudes teóricas tradicionales respecto a la llamada historia lineal, las teorías de los «estadios» y la historiografía teleológica. En nuestro contexto, no obstante, quizás algunos comentarios sustantivos puedan sustituir a un debate teórico más amplio en torno a estos (muy reales) temas.

Una de las inquietudes que a menudo suscitan las hipótesis de periodización es que tienden a borrar las diferencias y a proyectar la idea del período histórico como una sólida homogeneidad (limitada por todas partes por inexplicables metamorfosis cronológicas y signos de puntuación). Pero, precisamente por esto, me parece esencial concebir la postmodernidad no como un estilo sino, más bien, como una dominante cultural: perspectiva que permite la presencia y coexistencia de un abanico de rasgos muy diferentes aunque subordinados unos a otros.

Considérese, por ejemplo, la sólida postura alternativa que concibe la postmodernidad como poco más que otra etapa de la modernidad propiamente dicha (cuando no del aún más antiguo romanticismo); cabe conceder, en efecto, que todas las características de la postmodernidad que voy a enumerar pueden detectarse, a grandes rasgos, en algún modernismo precedente (incluyendo precursores genealógicos tan sorprendentes como Gertrude Stein, Raymond Roussel o Marcel Duchamp, que pueden considerarse inequívocos postmodernos *avant la lettre*). Lo que este punto de vista no ha tenido en cuenta es la posición social del viejo modernismo o, mejor dicho, su apasionado rechazo por parte de la antigua burguesía victoriana y postvictoriana que consideró que sus formas y *ethos* eran horribles, disonantes, oscuros, escandalosos, inmorales, subversivos y, en general, «antisociales». Sin embargo, aquí sostendremos que una mutación en la esfera de la cultura ha hecho que estas actitudes se vuelvan arcaicas. Picasso y Joyce no sólo han dejado de ser feos, sino que ahora nos parecen, en conjunto, bastante «realistas». Y ello se debe a la canonización e institucionalización académica del movimiento moderno en general, que se puede fechar a finales de los años cincuenta. Sin lugar a dudas, ésta es una de las explicaciones más plausibles de la emergencia de la postmodernidad, ya que la generación más joven de los años sesenta se enfrenta ahora al movimiento moderno (antes de oposición) como si fuera un conjunto de clásicos muertos que «gravitan como una pesadilla sobre la mente de los vivos», como dijera Marx en otro contexto.

En cualquier caso, respecto a la rebelión postmoderna contra todo esto también debe señalarse que sus propias características

ofensivas ya no escandalizan a nadie, desde el hermetismo y el material explícitamente sexual, hasta la crudeza psicológica y las abiertas expresiones de desafío social y político que superan todo lo que hubiera cabido pensar en los momentos más extremos del modernismo. Y no sólo se reciben con una enorme complacencia, sino que estos mismos rasgos se han institucionalizado y armonizan con la cultura oficial o pública de la sociedad occidental.

Lo que ha ocurrido es que la producción estética actual se ha integrado en la producción de mercancías en general: la frenética urgencia económica de producir frescas oleadas de artículos con un aspecto cada vez más novedoso (desde ropa hasta aviones), con tasas crecientes de productividad, asigna ahora a la innovación y experimentación estéticas una función y una posición estructurales cada vez más esenciales. Estas necesidades económicas son reconocidas por todo tipo de apoyos institucionales disponibles para el arte más nuevo, desde fundaciones y becas hasta museos y otras formas de mecenazgo. De todas las artes, la arquitectura es la que se encuentra constitutivamente más cercana a la economía; mediante los encargos y el precio del suelo, sostiene con ella una relación casi inmediata. No sorprenderá, por tanto, que el extraordinario florecimiento de la nueva arquitectura postmoderna dependa del patrocinio de empresas multinacionales, cuya expansión y desarrollo son estrictamente contemporáneos con ella. Más adelante sostendré que entre estos dos nuevos fenómenos hay una interrelación dialéctica aún más profunda que la mera financiación individual de un proyecto dado. Es aquí donde debo recordarle al lector una obviedad: que esta cultura postmoderna global —aunque estadounidense— es la expresión interna y superestructural de toda una nueva oleada de dominio militar y económico de Estados Unidos en el mundo. En este sentido, como a lo largo de la historia de las clases, la otra cara de la cultura es la sangre, la tortura, la muerte y el terror.

Así pues, lo primero que debe decirse sobre la forma predominante de periodización es que, incluso si todos los rasgos constitutivos de la postmodernidad fueran idénticos y continuos respecto a los de la antigua modernidad (postura cuyo error, a mi juicio, se puede demostrar, pero que sólo un análisis más extenso de la modernidad podría disipar), el significado y la función social de ambos fenómenos seguirían siendo radicalmente distintos, debido al valor tan diferente que la postmodernidad ocupa en el sistema económico del capitalismo tardío y, aún más, a la transformación de la propia esfera de la cultura en la sociedad contemporánea.

Detallaremos este argumento en la conclusión del libro. Ahora debo referirme brevemente a otro tipo de objeción que asalta a la periodización: la inquietud, expresada sobre todo desde la Izquierda, ante el posible olvido de la heterogeneidad. No cabe duda de

que existe una extraña ironía cuasi-sartreana —una lógica de la victoria pírrica— que tiende a poner límites a todo esfuerzo por describir un «sistema», una dinámica totalizadora, tal y como se detectan en el movimiento de la sociedad contemporánea. Cuanto más potente es la imagen de un sistema o lógica cada vez más totales —el libro de Foucault sobre las prisiones es un ejemplo obvio—, más impotente se siente el lector. Por tanto, cuando el teórico construye una máquina cada vez más cerrada y terrorífica, pierde tanto como gana, ya que la capacidad crítica de su obra se paraliza y los impulsos de negación y rechazo, por no hablar de los de transformación social, resultan cada vez más vanos e insignificantes frente al propio modelo.

No obstante, me ha parecido que la auténtica diferencia sólo se podía medir y valorar a la luz del concepto de una lógica cultural dominante o norma hegemónica. Estoy muy lejos de pensar que toda producción cultural actual es «postmoderna» en el sentido amplio que atribuiré a este término. Aun así, me parece que lo postmoderno es el campo de fuerzas donde deben abrirse paso impulsos culturales muy diversos (dicho con la útil denominación de Raymond Williams, formas «residuales» y «emergentes» de la producción cultural). Si no adquirimos algún sentido general de una dominante cultural, recaeremos en una visión de la historia actual como mera heterogeneidad, como diferencia fortuita o como coexistencia de una hueste de fuerzas diversas cuyo impacto es indecidible. Sea como sea, el siguiente análisis se ha desarrollado con este espíritu político: proyectar la idea de una nueva norma cultural sistemática y de su reproducción, con el fin de reflexionar con mayor precisión sobre las formas más eficaces que en la actualidad puede revestir una política cultural radical.

La exposición abordará los siguientes rasgos constitutivos de lo postmoderno: una nueva superficialidad, que se prolonga tanto en la «teoría» contemporánea como en toda una nueva cultura de la imagen o del simulacro; el consiguiente debilitamiento de la historicidad, tanto en nuestra relación con la historia oficial como en las nuevas formas de nuestra temporalidad privada, cuya estructura «esquizofrénica» (siguiendo a Lacan) determina nuevos tipos de sintaxis o de relaciones sintagmáticas en las artes más temporales; todo un nuevo subsuelo emocional, al que llamaré «intensidades», que se comprende mejor regresando a las antiguas teorías de lo sublime; las profundas relaciones constitutivas de todo esto con una nueva tecnología que, a su vez, refleja todo un nuevo sistema económico mundial; y, tras un breve repaso a los cambios postmodernos de la experiencia vivida en el espacio edificado, añadiré algunas reflexiones sobre la misión del arte político en el apabullante nuevo espacio mundial del capital tardío o multinacional.

I

Comenzaremos con una de las obras canónicas de las artes visuales modernas, el célebre cuadro de Van Gogh de las botas de campesino; la elección de este ejemplo, como cabe suponer, no es inocente ni casual. Quisiera proponer dos lecturas de este cuadro que, en cierto sentido, reconstruyen la recepción de la obra en un proceso de dos fases o de dos niveles.

Sugiero en primer lugar que esta imagen tan reproducida, si no quiere caer en un nivel meramente decorativo, nos exige que reconstruyamos alguna situación inicial de la que surge esta obra. A menos que esa situación —esfumada en el pasado— se restaure mentalmente, el cuadro será un objeto inerte, un producto final reificado imposible de considerar como un acto simbólico por derecho propio, como praxis y como producción.

Este último término insinúa que un modo de reconstruir la situación inicial a la que, en cierto modo, la obra responde, consiste en destacar las materias primas, el contenido inicial al que se enfrenta y que reelabora, al que transforma y del que se apropia. En el caso de Van Gogh, como veremos, este contenido, estas materias primas iniciales, deben entenderse simplemente como el mundo instrumental de la miseria agrícola, de la descarnada pobreza rural. Es el rudimentario mundo humano de las agotadoras faenas agrícolas, un mundo reducido a su estado más brutal y frágil, más primitivo y marginal.

Los árboles frutales de este mundo son estacas arcaicas y exhaustas que nacen de un suelo indigente; los aldeanos, consumidos hasta el punto de que sus rostros son calaveras, parecen caricaturas de una grotesca tipología de rasgos humanos básicos. Entonces, ¿por qué los manzanos estallan en la obra de Van Gogh en deslumbrantes superficies cromáticas, a la vez que sus estereotipos de aldeas se recubren súbitamente de estridentes matices rojos y verdes? En pocas palabras, y según esta primera opción interpretativa, diría que la transformación violenta y provocada del opaco mundo objetivo campesino en la gloriosa materialización del color puro del óleo ha de entenderse como un gesto utópico, un acto de compensación que produce todo un nuevo ámbito utópico de los sentidos, o al menos de ese sentido supremo de la visión, lo visual, el ojo. Con este acto, la visión se reconstituye como un espacio semiautónomo por derecho propio, como parte de una nueva división del trabajo en el seno del capital, como una nueva fragmentación de la sensibilidad emergente que reproduce las especializaciones y divisiones de la vida capitalista, pero que al mismo tiempo trata de encontrar una desesperada compensación utópica a éstas mediante esa misma fragmentación.

Hay una segunda lectura de Van Gogh que no se puede pasar por alto cuando se contempla esta pintura. Se trata del análisis de Heidegger en *El origen de la obra de arte*, articulado en torno a la idea de que la obra de arte emerge del abismo entre la Tierra y el Mundo, o lo que yo prefiero expresar como la materialidad sin significado de cuerpo y naturaleza, y la plenitud del sentido histórico y social. Volveremos sobre este abismo o fractura más adelante; baste recordar ahora algunas de las famosas frases que modelan el proceso por el que estas botas campesinas, desde entonces ilustres, recrean lentamente en torno suyo todo el mundo perdido de los objetos que una vez fuera su contexto vital. «En el zapato —dice Heidegger— tiembla la callada llamada de la tierra, su silencioso regalo del trigo maduro, su enigmática renuncia de sí misma en el yermo barbecho del campo invernal». Y continúa: «Este utensilio pertenece a la *tierra* y su refugio es el *mundo* de la labradora... El cuadro de Van Gogh es la apertura por la que atisba lo que *es* de verdad el utensilio, el par de botas de labranza. Este ente sale a la luz en el desocultamiento de su ser»[3] por mediación de la obra de arte, que lleva a que la totalidad del mundo y la tierra ausentes se revelen en torno a ella, junto al cansino caminar de la labriega, la soledad del sendero, la cabaña en el claro y los gastados y rotos útiles de labranza en los surcos y en el hogar. Aunque la interpretación de Heidegger es bastante verosímil, debe completarse insistiendo en la renovada materialidad de la obra, en la transformación de una forma de materialidad —la tierra misma y sus sendas y objetos físicos— en aquella otra del óleo, afirmada y ensalzada por mérito propio y por sus placeres visuales.

En cualquier caso, estas dos lecturas pueden describirse como *hermenéuticas,* en cuanto la obra, en su forma inerte y objetual, es en ambas la clave o el síntoma de una realidad mayor que constituye su verdad última. Ahora debemos contemplar otro tipo de zapatos; resulta agradable encontrarlos en una obra reciente de la figura central del arte visual contemporáneo. Los *Diamond Dust Shoes* [*Zapatos de polvo de diamante*] de Andy Warhol ya no nos hablan, evidentemente, con la inmediatez del calzado de Van Gogh; de hecho, casi me atrevería a decir que en realidad no nos hablan en absoluto. Nada hay en este cuadro que organice siquiera el más mínimo lugar para el espectador, que se topa con él al doblar la esquina de un pasillo de museo o en una galería con la misma contingencia que si se tratase de un inexplicable objeto natural. Respecto al contenido, nos hallamos muy claramente ante fetiches, tanto en el sentido freudiano como en el marxiano (Derrida señala

3. M. Heidegger, «El origen de la obra de arte», en *Caminos de bosque*, Madrid, 1995, p. 27.

en algún sitio, respecto al par de botas heideggerianas, que el calzado de Van Gogh es heterosexual, y escapa por tanto a la perversión y a la fetichización). Aquí, sin embargo, tenemos un conjunto aleatorio de objetos inertes que cuelgan del lienzo como un haz de nabos, tan despojados de su mundo vital originario como la pila de zapatos que quedó tras Auschwitz o los restos y desperdicios de un incendio incomprensible y trágico en una sala de baile abarrotada. No hay, pues, en Warhol modo alguno de completar el gesto hermenéutico y devolver a estos fragmentos el contexto vital mayor de la sala de fiestas o el baile, el mundo de la moda de la *jetset* o de las revistas del corazón. Y esto es aún más paradójico visto a la luz de los datos biográficos: Warhol inició su carrera artística como ilustrador comercial de moda de calzado y como diseñador de escaparates, donde destacaban prominentemente zapatillas y escarpines. Siento ahora la tentación —quizás demasiado apresurada— de plantear uno de los temas centrales de la propia postmodernidad y sus posibles dimensiones políticas: la obra de Andy Warhol gira sobre todo en torno a la mercantilización, y los enormes carteles publicitarios de la botella de Coca-Cola o de la lata de sopa Campbell, que destacan explícitamente el fetichismo de la mercancía en la transición al capitalismo tardío, *deberían* ser declaraciones políticas poderosas y críticas. Si no lo son, querremos saber el motivo, y tendremos que cuestionarnos un poco más seriamente las posibilidades del arte político o crítico en el período postmoderno del capital tardío.

Pero existen otras diferencias significativas entre lo moderno y lo postmoderno, entre los zapatos de Van Gogh y los de Andy Warhol, en las que debemos detenernos muy brevemente. La primera y más evidente es la aparición de un nuevo tipo de ausencia de profundidad, un nuevo tipo de superficialidad en el sentido más literal, quizás el supremo rasgo formal de todas las postmodernidades, a las que tendremos ocasión de volver en otros contextos.

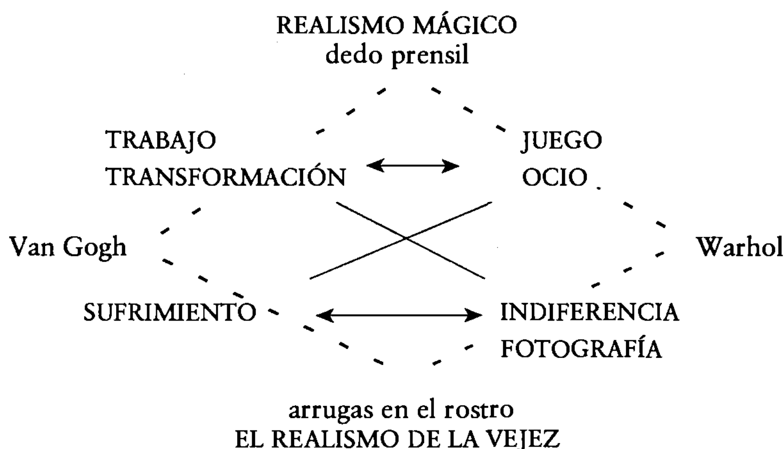
Entonces, tenemos que reconciliarnos con el papel de la fotografía y del negativo fotográfico en este tipo de arte contemporáneo; es esto sin duda lo que le imprime su aspecto sepulcral a la imagen de Warhol, cuya gélida elegancia de rayos-x mortifica al ojo reificado del espectador de una manera que podría parecer que no tiene nada que ver, en el nivel del contenido, con la muerte, con la obsesión por la muerte o con la ansiedad de la muerte. Es como si nos encontrásemos con la inversión del gesto utópico de Van Gogh: en su obra, un mundo abatido se transforma, mediante un *fiat* y un acto de la voluntad nietzscheanos, en la estridencia del color utópico. Aquí, por el contrario, es como si la superficie externa y coloreada de las cosas —degradadas y contaminadas de antemano por su asimilación a las lustrosas imágenes publicitarias— se

hubiera desprendido, revelando el tanático sustrato en blanco y negro del negativo fotográfico subyacente. Aunque algunas piezas de Warhol tematicen este tipo de muerte del mundo de las apariencias, sobre todo en las series de accidentes de tráfico o las de las sillas eléctricas, en mi opinión no se trata ya de un asunto relativo al contenido, sino de una mutación más fundamental, tanto en el propio mundo objetivo —convertido ahora en un conjunto de textos o simulacros— como en la disposición del sujeto.

Lo anterior me lleva a una tercera característica de lo postmoderno que también desarrollaré aquí: lo que llamo el ocaso de los afectos en la cultura postmoderna. Por supuesto, sería inexacto sugerir que la nueva imagen carece de todo afecto, de todo sentimiento o emoción y de toda subjetividad. De hecho, en *Diamond Dust Shoes* hay una especie de retorno de lo reprimido, un extraño goce compensatorio, decorativo, al que alude explícitamente el propio título y que obviamente se trata del brillo del polvo de oro, la salpicadura de arena dorada que sella la superficie de la pintura y que, aun así, sigue deslumbrándonos. Piénsese, no obstante, en las flores mágicas de Rimbaud que «se vuelven para mirarnos», o en los augustas miradas premonitorias del torso griego arcaico de Rilke, que conminan al sujeto burgués a cambiar de vida; nada de esto hay aquí, en la frivolidad gratuita de la última capa decorativa. En una interesante reseña de la versión italiana de este ensayo[4], Remo Ceserani amplía este fetichismo del pie a una imagen de cuatro caras que añade a la gran expresividad «moderna» de las botas de Van Gogh-Heidegger el *pathos* «realista» de Walker Evans y James Agee (¡qué extraño que el *pathos* necesite un equipo!); lo que en Warhol parecía un surtido aleatorio de las modas de antaño reviste en Magritte la realidad carnal del propio miembro humano, que ahora es más espectral que el cuero en el que está impreso. Magritte, único entre los surrealistas, sobrevivió a los cambios y secuelas de lo moderno, convirtiéndose poco a poco en una especie de emblema postmoderno: lo siniestro, la *forclusión*[*] lacaniana, sin expresión. Es muy fácil complacer al esquizofrénico ideal colocándole un presente eterno ante los ojos, que contemplan con la misma fascinación un zapato viejo y el misterio orgánico del tenaz crecimiento de la uña del pie humano. Ceserani merece, pues, su propio cubo semiótico:

4. R. Ceserani, «Quelle scarpe di Andy Warhol»: *Il Manifesto* (junio de 1989).

* Del francés «forclusion», traducción que dio Lacan al alemán «Verwerfung» y que en las traducciones al castellano aparece como un vocablo específicamente vinculado a su teoría. En términos muy generales, se trata de una exclusión o denegación forzada, y es un mecanismo que se halla en el origen de estados psicóticos. [*N del T.*]



Pero quizás la mejor manera de establecer una primera aproximación al ocaso de los afectos sea mediante la figura humana. Es obvio que lo que hemos dicho sobre la mercantilización de los objetos también afecta a los sujetos humanos de Warhol: estrellas —como Marilyn Monroe— que a su vez se mercantilizan y transforman en sus propias imágenes. También aquí, cierto retorno brutal al período antiguo del modernismo ofrece una dramática y escueta parábola de esta transformación. El cuadro de Edvard Munch *El grito* es, claro está, una expresión canónica de los grandes temas modernos de la alienación, la anomia, la soledad, la fragmentación social y el aislamiento, un emblema casi programático de lo que solía llamarse la época de la angustia. Se leerá como encarnación no sólo de la expresión de este tipo de afecto sino, aún más, como una deconstrucción virtual de la propia estética de la expresión, que parece haber dominado gran parte de lo que denominamos modernismo pero que también parece haber desaparecido —por razones tanto prácticas como teóricas— del mundo de lo postmoderno. El propio concepto de expresión presupone una escisión en el sujeto, y junto a ella toda una metafísica del interior y el exterior, del dolor sin palabras que encierra la mónada y del momento en que, a menudo de modo catártico, esa «emoción» se proyecta fuera y se exterioriza como gesto o como grito, como comunicación desesperada y dramatización externa del sentimiento interno.

Quizás sea conveniente ahora decir algo sobre la teoría contemporánea, que, entre otras cosas, se ha volcado en la misión de criticar y desacreditar este modelo hermenéutico del interior y el exterior, estigmatizando estos modelos como ideológicos y metafísicos. Pero yo sostengo que precisamente lo que hoy se denomina teoría

contemporánea —o, mejor aún, discurso teórico— es también un fenómeno postmoderno. Por eso sería incoherente defender la verdad de sus argumentos teóricos en una situación en que el propio concepto de «verdad» forma parte del lastre metafísico que el postestructuralismo quiere soltar. Sí podemos sugerir, al menos, que la crítica postestructuralista de lo hermenéutico, de lo que llamaré brevemente el «modelo de la profundidad», nos es útil como síntoma muy significativo de la propia cultura postmoderna que aquí nos ocupa.

A grandes rasgos podemos decir que, además del modelo hermenéutico del interior y el exterior que despliega el cuadro de Munch, la teoría contemporánea generalmente ha rechazado al menos otros cuatro modelos de profundidad fundamentales: 1) el dialéctico de la esencia y la apariencia (con todo el abanico de conceptos de ideología o falsa conciencia que suelen acompañarlo); 2) el modelo freudiano de lo latente y lo manifiesto o de la represión (sin duda, el objetivo del panfleto programático y sintomático de Michel Foucault *Historia de la sexualidad*); 3) el modelo existencial de la autenticidad y la inautenticidad, cuya temática heroica o trágica guarda un vínculo estrecho con esa otra gran oposición entre la alienación y la desalienación que también ha caído víctima del período postestructural o postmoderno; y 4), más recientemente, la gran oposición semiótica entre significante y significado que, a su vez, rápidamente se desentrañó y deconstruyó durante su breve apogeo en los años sesenta y setenta. Lo que sustituye a estos modelos de profundidad es, en su mayor parte, una concepción de las prácticas, los discursos y el juego textual, cuyas nuevas estructuras sintagmáticas analizaremos más adelante. Baste por ahora observar que también aquí se sustituye la profundidad por la superficie, o por múltiples superficies (lo que a menudo se llama intertextualidad ya no es, en ese sentido, una cuestión de profundidad).

Y esta carencia de profundidad no es sólo metafórica: la puede experimentar física y «literalmente» quien, subiendo a lo que solía ser el Bunker Hill de Raymond Chandler desde los grandes mercados chicanos de Broadway y la Cuarta Avenida del centro de Los Ángeles, se topa de pronto con el gran muro sin apoyo de la Wells Fargo (Skidmore, Owings y Merrill), una superficie que no parece sostenerse en ningún volumen, o cuyo supuesto volumen (¿rectangular?, ¿trapezoidal?) es ópticamente indecidible. Esta gran cubierta de ventanas, cuya bidimensionalidad desafía a la gravedad, transforma por un instante nuestro suelo firme en los contenidos de un proyector de diapositivas, con figuras de cartón que se perfilan por doquier a nuestro alrededor. El efecto visual es el mismo en cualquier sitio: tan profético como el enorme monolito de la película *2001* de Stanley Kubrick, que se presenta ante los espectadores como

un destino enigmático, como una llamada a la mutación evolutiva. Si este nuevo centro urbano multinacional ha anulado eficazmente y ha sustituido con brusquedad al anterior tejido urbano ruinoso, ¿no podría decirse algo similar de la forma en que esta extraña superficie nueva convierte rotundamente nuestros antiguos sistemas de percepción de la ciudad en sistemas arcaicos y sin objeto, sin ofrecer otros a cambio?

Volvamos por última vez al cuadro de Munch. Parece evidente que *El grito* desmonta, de manera sutil pero compleja, su propia estética de la expresión a la vez que permanece aprisionado en ella. Su contenido gestual subraya su fracaso, puesto que el ámbito de lo sonoro, el grito y las descarnadas vibraciones de la garganta humana, es incompatible con su medio (en la obra, esto lo subraya la carencia de orejas del homúnculo). Pero el grito ausente retorna, por así decirlo, en un dialecto de ondas y espirales, rodeando cada vez más de cerca esa experiencia ausente de atroz soledad y angustia que el propio grito iba a expresar. Estas ondas se inscriben en la superficie pintada como grandes círculos concéntricos en los que la vibración sonora acaba tornándose visible, como en la superficie del agua, en una infinita regresión que reverbera desde el sufriente hasta conformar la geografía de un universo donde el propio dolor habla y vibra en la materialidad del ocaso y el paisaje. El mundo visible se convierte ahora en la pared de la mónada, donde se graba y transcribe este «grito que recorre la naturaleza» (en palabras de Munch)[5]: recordamos el personaje de Lautréamont que crece en el interior de una membrana hermética y silenciosa y, tras romperla con su propio grito al vislumbrar lo monstruoso de la deidad, se reincorpora así al mundo del sonido y del sufrimiento.

Todo esto sugiere una hipótesis histórica más general: que conceptos como los de angustia y alienación (y las experiencias a que corresponden, como en *El grito*) ya no son adecuados en el mundo de lo postmoderno. No parece que las grandes figuras de Warhol —la propia Marilyn o Edie Sedgewick—, los célebres casos de agotamiento prematuro y autodestrucción a finales de los años sesenta y las grandes experiencias dominantes de la droga y la esquizofrenia tengan ya nada en común con las histéricas y los neuróticos de los tiempos de Freud, ni tampoco con las experiencias típicas de aislamiento y soledad radicales, anomia, rebelión privada y locura a lo Van Gogh que dominaron en el período del modernismo. Se puede definir este cambio en la dinámica de la patología cultural diciendo que la fragmentación del sujeto desplaza a su alienación.

Estos términos remiten inevitablemente a uno de los temas de moda de la teoría contemporánea, el tema de la «muerte» del sujeto

5. R. Stang, *Edvard Munch*, Nueva York, 1979, p. 90.

como tal —esto es, el fin de la mónada, del ego o del individuo burgués autónomo—, con el consiguiente hincapié (bien como nuevo ideal moral, bien como descripción empírica) en el *descentramiento* del sujeto antes centrado, esto es, de la psique. (Entre las dos formulaciones posibles de esta noción —la historicista, según la cual el sujeto centrado del período del capitalismo clásico y de la familia nuclear está hoy disuelto en el mundo de la burocracia administrativa, y la más radical del postestructuralismo, para la que ese sujeto nunca existió sino que fue una suerte de espejismo ideológico— me inclino, obviamente, por la primera; en cualquier caso, la segunda ha de tener en cuenta algo así como una «realidad de las apariencias»).

Hemos de añadir, no obstante, que el problema de la expresión se vincula estrechamente con una concepción del sujeto como un recipiente monádico, que siente las cosas en su interior y las expresa proyectándolas hacia el exterior. Pero lo que debemos subrayar ahora es la medida en que la concepción modernista de un *estilo* único, así como sus ideales colectivos adjuntos de una vanguardia artística o política (o *avant-garde*), se sostienen o se derrumban junto con la vieja concepción (o experiencia) del llamado sujeto centrado.

También aquí, el cuadro de Munch se impone como una reflexión compleja sobre esta complicada situación: nos muestra que la expresión exige la categoría de la mónada individual, pero también nos enseña el alto precio que ha de pagarse por esta precondición, escenificando la infeliz paradoja de que cuando constituimos nuestra subjetividad individual como un terreno autosuficiente y cerrado, nos cerramos a todo lo demás y se nos condena a la ciega soledad de la mónada, enterrada en vida y sentenciada a una prisión sin escape posible.

La postmodernidad representa el presunto final de este dilema, al que sustituye por uno nuevo. El fin del ego burgués, o mónada, conlleva sin duda el final de las psicopatologías de este ego (lo que vengo llamando el ocaso del afecto). Pero significa el fin de mucho más: por ejemplo, del estilo como algo único y personal, el fin de la pincelada individual y distintiva (simbolizado por la incipiente primacía de la reproducción mecánica). En cuanto a la expresión y los sentimientos o emociones, la liberación que se produce en la sociedad contemporánea de la antigua *anomia* del sujeto centrado puede significar, asimismo, no sólo una liberación de la angustia sino también de todo tipo de sentimiento, al no estar ya presente un yo que siente. Esto no significa que los productos culturales de la época postmoderna carezcan totalmente de sentimientos, sino que ahora tales sentimientos —que sería más exacto llamar, siguiendo a J.-F. Lyotard, «intensidades»— flotan libremente y son impersonales, y tienden a estar dominados por una peculiar euforia. Sobre esta cuestión volveremos más adelante.

No obstante, el ocaso del afecto también se puede identificar, en el contexto más estrecho de la crítica literaria, con el declive de las grandes temáticas modernistas del tiempo y la temporalidad, de los misterios elegíacos de la *durée* y la memoria (algo que ha de entenderse como categoría de la crítica literaria asociada con el propio modernismo, así como con sus obras). Con frecuencia se ha dicho, sin embargo, que hoy habitamos lo sincrónico más que lo diacrónico, y creo que al menos es empíricamente plausible sostener que nuestra vida cotidiana, nuestra experiencia psíquica, nuestros lenguajes culturales, están hoy dominados por categorías espaciales más que temporales, a diferencia de lo que ocurría en el anterior período modernista[6].

II

La desaparición del sujeto individual, y su consecuencia formal de la creciente disipación del estilo personal, engendran la práctica casi universal de lo que se puede llamar «pastiche». Este concepto, que debemos a Thomas Mann (en *Doktor Faustus*) y que éste, a su vez, tomó de la gran obra de Adorno sobre los dos caminos de la experimentación musical avanzada (la planificación innovadora de Schoenberg y el eclecticismo irracional de Stravinsky), ha de diferenciarse claramente de la idea común de parodia.

Sin duda, la parodia encontró un terreno fértil en las idiosincrasias de los modernos y de sus estilos «inimitables»: la frase larga de Faulkner, por ejemplo, con sus gerundios entrecortados; la imaginería de la naturaleza de Lawrence, salpicada de irritantes coloquialismos; las inveteradas hipóstasis de las partes no sustantivas del habla de Wallace Stevens («las intrincadas evasiones del según»); los fatales descensos (en última instancia predecibles) desde el egregio *pathos* orquestal hasta el sentimentalismo del acordeón

6. Éste es el momento de abordar un significativo problema de traducción y de decir por qué, en mi opinión, la idea de una espacialización postmoderna no es incompatible con la influyente atribución de J. Frank de una «forma esencialmente espacial» a lo modernista. *A posteriori*, lo que esto describe es la vocación de la obra moderna de inventar una especie de mnemotécnica espacial, que recuerda el *Art of Memory* de F. Yates, una construcción «totalizante» en el sentido estricto de la obra estigmatizada, autónoma, por la que el particular incluye de alguna manera una serie de retensiones y protensiones que vinculan la oración o el detalle a la Idea de la propia forma total. Adorno cita un comentario del director de orquesta Alfred Lorenz en este preciso sentido: «Si has dominado por completo una obra de arte en todos sus detalles, a veces experimentas momentos en los que tu conciencia del tiempo desaparece de pronto y toda la obra parece lo que podríamos llamar "espacial", esto es, todo está presente en la mente con precisión y de modo simultáneo». Pero esta espacialidad mnemotécnica nunca podría caracterizar a los textos postmodernos, que se abstienen de la «totalidad» casi por definición. Así pues, la forma espacial modernista de Frank es sinecdótica, en tanto que ni siquiera sirve como comienzo evocar la palabra *metonímica* para la urbanización universal de la postmodernidad, por no hablar de su nominalismo del aquí-y-ahora.

rural, en Mahler; el uso, meditativo y solemne, que hace Heidegger de la falsa etimología como modo de «prueba»... Todo esto da la impresión de ser algo idiosincrático, ya que se desvía sin ambages de una norma que se reafirma (no siempre con hostilidad) imitando sistemáticamente sus excentricidades características.

Saltando dialécticamente de la cantidad a la cualidad, al estallido de la literatura moderna en una plétora de estilos y manierismos privados le ha seguido una fragmentación lingüística de la vida social misma, hasta el punto de que la propia norma se ha esfumado, reducida al discurso neutral y reificado de los *media* (muy lejos de las aspiraciones utópicas de los inventores del esperanto o del Basic English); discurso que, a su vez, se convierte en un idiolecto entre otros. Los estilos modernistas se convierten así en códigos postmodernos. La fabulosa proliferación actual de los códigos sociales en las jergas profesionales y disciplinarias (y en las señas que afirman la adhesión étnica, de género, racial, religiosa y de grupos) es también un fenómeno político, y esto lo demuestra con creces el problema de la micropolítica. Si las ideas de una clase dirigente fueron una vez la ideología dominante (o hegemónica) de la sociedad burguesa, hoy los países capitalistas avanzados son un campo de heterogeneidad estilística y discursiva carente de norma. Líderes sin rostro siguen aplicando las estrategias económicas que constriñen nuestras existencias, pero ya no necesitan imponer su discurso (o son incapaces de hacerlo); y la cultura postliteraria del mundo tardocapitalista no sólo refleja la ausencia de todo gran proyecto colectivo, sino también el desvanecimiento del viejo lenguaje nacional.

En estas circunstancias, la parodia misma pierde su vocación; vivió su momento, y esa extraña novedad del pastiche ha tomado lentamente el relevo. El pastiche es, como la parodia, la imitación de un estilo peculiar o único, idiosincrásico; es una máscara lingüística, hablar un lenguaje muerto; pero es una práctica neutral de esta mímica, no posee las segundas intenciones de la parodia; amputado su impulso satírico, carece de risa y de la convicción de que, junto a la lengua anormal que hemos tomado prestada por el momento, todavía existe una sana normalidad lingüística. El pastiche es, entonces, una parodia vacía, una estatua ciega: es a la parodia lo mismo que esa práctica moderna (tan interesante e históricamente original) de la ironía vacía es respecto a lo que Wayne Booth llama las «ironías estables» del siglo XVIII.

Así pues, parece que se ha cumplido el diagnóstico profético de Adorno, si bien de modo negativo: el auténtico precursor de la producción cultural postmoderna no es Schönberg (la esterilidad de su sistema concluido ya fue vislumbrada por Adorno), sino Stravinsky. Esto se debe a que, tras la quiebra de la ideología modernista del *estilo* —eso que es tan único e inconfundible como las huellas dacti-

lares, tan incomparable como el propio cuerpo (la fuente misma, según el joven Roland Barthes, de la invención e innovación estilísticas)—, los productores de la cultura sólo pueden dirigirse ya al pasado: la imitación de estilos muertos, el discurso a través de las máscaras y las voces almacenadas en el museo imaginario de una cultura que hoy es global.

Esta situación provoca, evidentemente, lo que los historiadores de la arquitectura llaman «historicismo», es decir, la canibalización aleatoria de todos los estilos del pasado, el juego de la alusión estilística azarosa y, en general, lo que Henri Lefèbvre bautizó como la creciente primacía de lo «neo». Aun así, esta omnipresencia del pastiche no es incompatible con un cierto humor, ni está exenta de pasión: es, como poco, compatible con la adicción, con ese apetito, único en la historia, que tienen los consumidores de un mundo transformado en meras imágenes de sí mismo, apetito de pseudoacontecimientos y «espectáculos» (dicho con el término de los situacionistas). Para tales objetos podemos reservar la concepción de Platón del «simulacro», la copia idéntica de la que jamás ha existido un original. Muy coherentemente, la cultura del simulacro nace en una sociedad donde el valor de cambio se ha generalizado hasta el punto de que desaparece el recuerdo del valor de uso, una sociedad donde, como ha observado Guy Debord en una frase extraordinaria, «la imagen se ha convertido en la forma final de la reificación de la mercancía» (*La sociedad del espectáculo*).

Cabe esperar que la nueva lógica espacial del simulacro tenga un efecto crucial en lo que solía ser el tiempo histórico. El propio pasado se modifica: lo que en la novela histórica (tal y como la define Lukács) era la genealogía orgánica del proyecto colectivo burgués (lo que la historiografía redentora de un E. P. Thompson o de la «historia oral» norteamericana, la resurrección de los muertos de generaciones anónimas y silenciadas, sigue viendo cómo la dimensión retrospectiva indispensable para toda reorientación vital de nuestro futuro colectivo) se ha llegado a convertir en un vasto conjunto de imágenes, un ingente simulacro fotográfico. Hoy, la incisiva consigna de Guy Debord se adecúa mejor que nunca a la «prehistoria» de una sociedad despojada de toda historicidad, una sociedad cuyo supuesto pasado es poco más que un conjunto de espectáculos cubiertos de polvo. En fiel conformidad con la teoría lingüística postestructuralista, el pasado como referente se va poniendo paulatinamente entre paréntesis y termina borrándose del todo, dejándonos tan sólo textos.

No se piense, aun así, que este proceso va acompañado de indiferencia: hoy, por el contrario, el notable aumento de una adicción a la imagen fotográfica es un síntoma palpable de un historicismo omnipresente, omnívoro y casi libidinal. Como ya he obser-

vado, los arquitectos aplican esta palabra (excesivamente polisémica) al complaciente eclecticismo de la arquitectura postmoderna, que canibaliza, al azar y sin principios pero con entusiasmo, los estilos arquitectónicos del pasado, y los combina en estimulantes conjuntos. El término «nostalgia» no parece del todo satisfactorio para designar esta fascinación (sobre todo si se piensa en la aflicción que produce esa nostalgia —característicamente moderna— de un pasado que sólo se deja recuperar en términos estéticos). Pero aun así nos sirve para descubrir una manifestación de este proceso —culturalmente mucho más extendida— en el arte y el gusto comerciales, a saber: la llamada película nostálgica (lo que los franceses llaman *la mode rétro*).

El cine de la nostalgia reestructura todo el tema del pastiche, proyectándolo sobre un nivel colectivo y social cuyo intento desesperado de apropiarse de un pasado perdido se refracta ahora a través de la ley férrea de los cambios de la moda y la incipiente ideología de la generación. La película inaugural de este nuevo discurso estético, *American Graffiti* (1973) de George Lucas, quiso recuperar, como tantas otras desde entonces, la hipnótica realidad de la era Eisenhower; cabría pensar que, al menos para los norteamericanos, los años cincuenta siguen siendo el privilegiado objeto perdido del deseo —no sólo representan la estabilidad y prosperidad de una *pax* americana, sino también la primera inocencia *naif* de los impulsos contraculturales del *rock and roll* temprano y de las bandas juveniles (*Rumble Fish*, de Coppola, será el canto fúnebre contemporáneo que lamente su fin, aun habiéndose filmado, contradictoriamente, con el más genuino estilo del cine de la nostalgia)—. Tras esta ruptura inicial, otros períodos generacionales se abren a la colonización estética, tal y como lo ilustra la recuperación estilística de los años treinta en Estados Unidos e Italia que llevan a cabo, respectivamente, Polanski en *Chinatown* y Bertolucci en *El Conformista*. Más interesantes —y más problemáticos— son los intentos últimos de delimitar con este nuevo discurso nuestro propio presente y nuestro pasado inmediato, o bien una historia más lejana que se escapa a la memoria existencial individual.

Ante estas últimas realidades —nuestro presente social, histórico y existencial, y el pasado como «referente»—, resulta especialmente evidente que un lenguaje artístico postmoderno de la «nostalgia» es incompatible con la auténtica historicidad. Sin embargo, esta contradicción impulsa a la actitud nostálgica hacia una nueva inventiva formal compleja e interesante; entendiéndose que el cine de la nostalgia nunca tuvo que ver con una «representación» anticuada de un contenido histórico, sino que enfocaba el «pasado» mediante la connotación estilística, transmitiendo la «antigüedad» mediante las lustrosas cualidades de la imagen, y la «años treinta-idad» o la «años

cincuenta-idad» con las cualidades de la moda (siguiendo en esto la prescripción del Barthes de las *Mythologies*, para quien la connotación proporcionaba idealidades imaginarias y estereotipadas: por ejemplo, la «chineidad» como «concepto» Disney-EPCOT de China).

La insensible colonización que del presente hace la actitud nostálgica se puede observar en la elegante película de Lawrence Kasdan *Body Heat* [*Fuego en el cuerpo*], un lejano *remake* de *Double Indemnity* [*El cartero siempre llama dos veces*], de James M. Cain, más propio ya de la «sociedad de la opulencia» y cuya acción se desarrolla en un pequeño pueblo de la Florida actual, a pocas horas en coche de Miami. La palabra *remake*, no obstante, es anacrónica, porque nuestro conocimiento de la existencia de otras versiones previas de la novela o de la novela misma es ahora una parte constitutiva y esencial de la estructura de la película: en otras palabras, nos encontramos ahora dentro de la «intertextualidad», un rasgo deliberado e inherente al efecto estético y que activa una nueva connotación de «antigüedad» y profundidad pseudohistórica en la que la historia de los estilos estéticos desplaza a la «verdadera» historia.

Ya desde el inicio, toda una serie de signos estéticos comienza a distanciarnos temporalmente de la imagen contemporánea oficial: la tipografía *art-déco* de los títulos de crédito, por ejemplo, sirve para programar al espectador a un modo adecuado de recepción «nostálgica» (la cita *art-déco* cumple la misma función en la arquitectura contemporánea, como en el notable Eaton Centre de Toronto)[7]. Mientras, las complejas alusiones (si bien puramente formales) a la institución del *star system* desencadenan un juego de connotaciones bastante distinto. El protagonista, William Hurt, pertenece a una nueva generación de «estrellas» cinematográficas de corte muy distinto a la generación anterior de superestrellas masculinas como Steve McQueen o Jack Nicholson (o incluso, más lejanamente, Marlon Brando), por no hablar de fases más tempranas en la evolución de la institución de la estrella. La generación inmediatamente precedente proyectó sus diversos papeles a través y por vía de sus célebres personalidades al margen de la pantalla, que a menudo connotaban rebelión y anticonformismo. La última generación de actores estrella continúa reafirmando las funciones convencionales del estrellato (sobre todo la sexualidad), pero la «personalidad» en sentido antiguo ha desaparecido por completo y predomina cierto anonimato propio de la interpretación (que en actores como Hurt alcanza dimensiones de virtuosismo, si bien muy diferente al del Brando antiguo o al de Olivier). Esta «muerte del sujeto» en la institución actual de la estrella abre, sin embargo, la posibilidad de un juego de alusiones históricas a papeles mucho

7. Ver también «Art Deco» en mi *Signatures of the Visible*, Nueva York, 1990.

más antiguos (en este caso, los que se asocian con Clark Gable), de modo que ahora también el propio estilo de interpretación puede servirnos como «connotador» del pasado.

Por último, la puesta en escena se ha fotografiado y montado estratégicamente, con gran ingenio, para omitir la mayoría de las señales que reflejan la contemporaneidad de Estados Unidos en su era multinacional: el escenario de un pequeño pueblo permite a la cámara eludir el paisaje de rascacielos de los años setenta y ochenta (a pesar de que un episodio clave de la narrativa incluye la fatal destrucción de edificios antiguos a manos de especuladores de terrenos), y el mundo de los objetos —artefactos y electrodomésticos cuyo estilo podría servir para fechar la imagen— se ha suprimido meticulosamente. Así pues, en la película todo conspira para empañar su contemporaneidad oficial y permitir al espectador que reciba la narrativa como si estuviera enclavada en unos eternos años treinta, más allá del tiempo histórico real. Esta aproximación al presente mediante el lenguaje artístico del simulacro, o del pastiche del pasado estereotípico, dota a la realidad actual y al carácter abierto de la historia presente del hechizo y la distancia de un brillante espejismo. Pero este hipnótico nuevo modo estético surgió a su vez como síntoma preciso del declive de nuestra historicidad, de nuestra posibilidad vital de experimentar la historia de modo activo. No se puede decir, por tanto, que produzca esta extraña ocultación del presente por su propio poder formal; más bien, habría que decir que sólo demuestra las enormes proporciones de una situación en la que cada vez somos más incapaces de forjar representaciones de nuestra propia experiencia actual.

En cuanto a la propia «historia real» —tradicionalmente, el objeto (comoquiera que se defina) de lo que se llamó novela histórica—, lo más revelador será atender al destino postmoderno de esa antigua forma de expresión en uno de los pocos novelistas de izquierdas serios e innovadores que en la actualidad hay en Estados Unidos. Sus libros se alimentan de historia en el sentido más tradicional y, hasta ahora, parecen jalonar sucesivos momentos generacionales en la «épica» de la historia americana, entre los que se mueven alternativamente. *Ragtime*, de E. L. Doctorow, se presenta oficialmente como panorama de las dos primeras décadas del siglo (al igual que *World's Fair*); su novela más reciente, *Billy Bathgate*, aborda, como *Loon Lake*, los años treinta y La Gran Depresión, y *The Book of Daniel* nos enseña, en dolorosa yuxtaposición, los dos grandes momentos de la vieja y la nueva izquierda, del comunismo de los años treinta y cuarenta y el radicalismo de los sesenta (incluso se podría decir que su temprano *western* encaja en este esquema, y que designa con una menor articulación y autoconsciencia formal el trazado último de la frontera a finales del siglo XIX).

The Book of Daniel no es la única de estas cinco novelas históricas fundamentales que establece un vínculo narrativo explícito entre el presente del lector, el escritor y la realidad histórica pasada que es el tema de la obra. La asombrosa última página de *Loon Lake*, que no desvelaré, hace esto mismo de manera muy distinta; tiene su interés advertir que la primera versión de *Ragtime*[8] nos sitúa explícitamente en nuestro propio presente, en la casa del novelista en New Rochelle, Nueva York, que al instante se convierte en la escena de su propio pasado (imaginario) en la primera década de nuestro siglo. Este detalle se ha suprimido en el texto publicado, en un simbólico corte de amarras que deja libre a la novela para que flote en el nuevo mundo de un tiempo histórico pasado con el que sostenemos una relación muy problemática. La autenticidad del gesto, sin embargo, se puede medir por el evidente hecho de nuestra existencia de que ya no parece que la historia americana que aprendemos en los libros de texto sostenga una relación con la experiencia de la actual ciudad multinacional de los rascacielos que vivimos a través de los periódicos y en nuestra cotidianeidad.

La crisis de la historicidad, sin embargo, se inscribe sintomáticamente en otras curiosas características formales de este texto. Su tema oficial es la transición desde la política radical y obrera anterior a la Primera Guerra Mundial (las grandes huelgas) hasta la innovación tecnológica y la nueva producción de mercancías de los años veinte (el auge de Hollywood y de la imagen como mercancía): la versión interpolada del *Michael Kohlhaas* de Kleist, el extraño y trágico episodio de la revuelta del protagonista negro, se puede considerar un momento relacionado con este proceso. En todo caso, parece obvio que *Ragtime* tiene un contenido político e incluso algo así como un «significado» político; Lynda Hutcheon lo ha articulado lúcidamente en términos de

> sus tres familias paralelas: la del *establishment* angloamericano, la de las marginales de los inmigrantes europeos y la de los negros americanos. La acción de la novela dispersa el centro de la primera y desplaza los márgenes hacia los múltiples «centros» de la narrativa, en una alegoría formal de la demografía social de la América urbana. Se ejerce, además, una intensa crítica a los ideales democráticos americanos a través de la presentación del conflicto de clases arraigado en la propiedad capitalista y en el poder del dinero. El negro Coalhouse, el blanco Houdini y el inmigrante Tateh pertenecen todos a la clase obrera, y por ello —que no a pesar de ello— todos pueden esforzarse por crear nuevas formas estéticas (ragtime, vodevil, cine)[9].

Pero esta visión de la novela no llega a lo esencial, porque le confiere una admirable coherencia temática que pocos lectores ha-

8. «Ragtime»: *American Review*, 20 (1974), pp. 1-20.
9. L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, 1988, pp. 61-62.

brán podido experimentar al analizar la sintaxis de un objeto verbal tan cercano a los ojos que se escapa a estas perspectivas. Hutcheon, por supuesto, tiene toda la razón, y la novela hubiera significado todo lo que ella dice de no ser un mecanismo postmoderno. En primer lugar, los objetos de la representación, personajes obviamente narrativos, son inconmensurables y, por así decirlo, están hechos de sustancias que, como el agua y el aceite, no admiten comparación (Houdini es una figura *histórica*, Tateh *ficticia* y Coalhouse *intertextual*), y a una comparación interpretativa de este tipo le es muy difícil darse cuenta de esto. Por otro lado, el tema atribuido a la novela pide un examen distinto, ya que puede reformularse como una versión clásica de la «experiencia de la derrota» de la izquierda en el siglo XX, es decir, la perspectiva de que la despolitización del movimiento obrero se le puede imputar a los *media* o a la cultura en general (lo que ella denomina aquí «nuevas formas estéticas»). En mi opinión, esto es como el trasfondo elegíaco, si no el significado, de *Ragtime* y, quizás, de la obra de Doctorow en general; pero entonces necesitamos otra manera de describir la novela que la vuelva similar a una expresión inconsciente y una investigación asociativa de esta *doxa* de izquierdas, de esta opinión histórica o cuasi-visión del «espíritu objetivo» en el ojo de la mente. Lo que tal descripción tendría que señalar es la paradoja de que una novela aparentemente realista como *Ragtime* sea en realidad una obra que no representa o describe algo sino que crea una especie de holograma combinando significantes imaginarios de diversos ideologemas.

El eje de mi argumento, sin embargo, no es una hipótesis sobre la coherencia temática de esta narrativa descentrada, sino todo lo contrario: el tipo de lectura que impone esta novela prácticamente nos impide alcanzar y tematizar esos «temas» oficiales que gravitan sobre el texto sin que podamos integrarlos en nuestra lectura de las frases. En este sentido, la novela no sólo se resiste a la interpretación, sino que además se organiza sistemática y formalmente para impedir una interpretación social e histórica de tipo más antiguo que presenta y retira sin cesar. Si recordamos que la crítica y el rechazo teóricos de la interpretación como tal son un componente fundamental de la teoría postestructuralista, es difícil no concluir que Doctorow ha incorporado intencionadamente esta misma tensión, esta misma contradicción, en el caudal de sus frases.

El libro está abarrotado de figuras históricas reales —desde Teddy Roosevelt a Emma Goldman, desde Harry K. Thaw y Stanford White a Pierpont Morgan y Henry Ford, por no mencionar el papel más central de Houdini— que interactúan con una familia ficticia, designada simplemente como Padre, Madre, Hermano Mayor, etc. Toda novela histórica, empezando por el mismo Sir Walter Scott, implica de uno u otro modo un conocimiento históri-

co previo que se suele adquirir en los libros de texto que las tradiciones nacionales conciben con propósitos legitimadores; se instituye así una dialéctica narrativa entre lo que ya «sabemos», por ejemplo, de El Pretendiente, y el modo como aparece después en las páginas de la novela. Pero el procedimiento de Doctorow es mucho más radical, y me atrevería a sostener que la designación de ambos tipos de caracteres —nombres históricos y roles familiares con mayúscula— funciona poderosa y sistemáticamente para reificar a todos estos personajes e impedir que recibamos su representación sin que previamente intervenga un conocimiento o doxa ya adquirido. Todo esto confiere al texto una extraordinaria cualidad de *déjà vu* y una peculiar familiaridad que estamos tentados de asociar con el «retorno de lo reprimido» de Freud en «Lo siniestro» antes que con una sólida formación historiográfica del lector.

Por su parte, las oraciones en las que ocurre todo esto poseen su propia singularidad, permitiéndonos diferenciar más concretamente entre el estilo personal que elaboran los modernos y este nuevo tipo de innovación lingüística, que ya no es en absoluto personal sino que más bien se emparenta con lo que Barthes llamó, tiempo atrás, «escritura blanca». En esta novela, Doctorow se ha impuesto a sí mismo un riguroso principio de selección que sólo admite oraciones declarativas simples (regidas sobre todo por el verbo «ser»). Pero el resultado no es la simplificación condescendiente y la prudencia simbólica de la literatura infantil, sino algo más inquietante, la sensación de que se ejerce una profunda violencia subterránea sobre el inglés americano que, sin embargo, no se puede detectar por vía empírica en ninguna de las oraciones perfectamente gramaticales que componen la obra. Y aún hay otras «innovaciones» técnicas más evidentes que pueden aportar una clave de lo que le ocurre al lenguaje de *Ragtime*: es de sobra conocido, por ejemplo, que detrás de muchos de los efectos característicos de la novela de Camus *El extranjero* está la decisión voluntaria del autor de sustituir el tiempo francés del *passé composé* por los tiempos verbales de pasado más habituales de la narración en este idioma[10]. Me parece que aquí podría ocurrir algo similar: *como si* Doctorow se hubiera propuesto sistemáticamente producir el efecto, o el equivalente en su lenguaje, de un tiempo verbal pasado que el inglés no posee, a saber, el pretérito francés (o *passé simple*), cuyo movimiento «perfectivo», tal y como nos enseñó Émile Benveniste, sirve para separar acontecimientos del presente de la enunciación y para transformar el caudal de tiempo y acción en acontecimientos objetivados puntuales, acabados, completos y aislados, separados de toda situación presente (incluida la situación del acto de contar la narración, el acto de enunciación).

10. J.-P. Sartre, «*L'Étranger* de Camus», en *Situations II*, Gallimard, París, 1948.

E. L. Doctorow es el poeta épico de la desaparición del pasado radical norteamericano, de la extinción de tradiciones y épocas antiguas de la tradición norteamericana radical: ningún simpatizante de la izquierda puede leer estas espléndidas novelas sin sentir una punzante aflicción que constituye hoy un auténtico camino para confrontar nuestros propios dilemas políticos. Aun así, lo interesante desde una perspectiva cultural es que Doctorow haya tenido que transmitir formalmente este gran tema (ya que el declive del contenido es justo su tema) y, más aún, que haya tenido que realizar su obra mediante esa misma lógica cultural de lo postmoderno que, a su vez, es la señal y el síntoma de su dilema. *El Lago* despliega con mucha más obviedad las estrategias del pastiche (de modo destacado en su reinvención de Dos Passos); pero *Ragtime* se alza como el monumento más peculiar y contundente a la situación estética engendrada por la desaparición del referente histórico. Esta novela histórica es incapaz ya de representar el pasado histórico; sólo puede «representar» nuestras ideas y estereotipos sobre el pasado (que, por tanto, se convierte inmediatamente en «historia pop»). Así pues, la producción cultural se reinserta en un espacio mental que ya no es el del viejo sujeto monádico, sino más bien el de un degradado «espíritu objetivo» colectivo: ya no puede contemplar directamente un supuesto mundo real, una reconstrucción de una historia pasada que antaño fuera un presente; más bien, como en la caverna de Platón, ha de trazar nuestras imágenes mentales de aquel pasado sobre los muros que la confinan. Si queda aquí algo de realismo, se trata de un realismo derivado de la impactante comprensión de esa reclusión, así como de la paulatina toma de conciencia de que la nuestra es una situación histórica nueva y original, donde se nos condena a buscar la Historia mediante nuestros simulacros e imágenes pop de esa historia, que permanece para siempre fuera de nuestro alcance.

III

La crisis de la historicidad nos exige ahora que regresemos con un nuevo enfoque al tema de la organización temporal en general en el campo de fuerzas de la postmodernidad, o sea, el problema de la forma que podrán revestir el tiempo, la temporalidad y lo sintagmático en una cultura donde el espacio y la lógica espacial dominan cada vez más. Si, de hecho, el sujeto ha perdido su capacidad de extender activamente sus pro-tenciones y re-tenciones por la pluralidad temporal y de organizar su pasado y su futuro en una experiencia coherente, difícilmente sus producciones culturales pueden producir algo más que «cúmulos de fragmentos» y una práctica

azarosa de lo heterogéneo, fragmentario y aleatorio. Sin embargo, éstos son precisamente algunos de los términos privilegiados con los que se ha analizado la producción cultural postmoderna (e incluso con los que la han defendido sus propios apologetas). Siguen *siendo, no obstante, rasgos privativos; las formulaciones más sustantivas* tienen nombres tales como textualidad, *écriture* o escritura esquizofrénica, y es a éstas a las que debemos atender ahora brevemente.

Creo que aquí nos será útil la concepción lacaniana de la esquizofrenia, no porque yo tenga medios de saber si posee o no exactitud clínica, sino sobre todo porque —como descripción más que como diagnóstico— creo que ofrece un sugerente modelo estético[11]. Obviamente, me hallo muy lejos de pensar que los principales artistas postmodernos —Cage, Ashbery, Sollers, Robert Wilson, Ishmael Reed, Michael Snow, Warhol y hasta el propio Beckett— sean esquizofrénicos en sentido clínico. Tampoco trato de elaborar un diagnóstico cultural y de la personalidad de nuestra sociedad y su arte, como hacen las críticas culturales psicologizantes y moralizantes del tipo de la influyente obra de Christopher Lasch *The Culture of Narcissism*, de la que quiero distanciar el espíritu y la metodología de mis observaciones: cabe pensar que se pueden decir cosas mucho más perjudiciales sobre nuestro sistema social que las que permite el uso de categorías psicoanalíticas.

Dicho muy brevemente, Lacan describe la esquizofrenia como una ruptura en la cadena significante, esto es, en las series sintagmáticas de significantes entrelazadas que forman una enunciación o un *significado. Omitiré el trasfondo psicoanalítico familiar o más orto*doxo de esta situación, que Lacan traspone al lenguaje describiendo la rivalidad edípica no tanto en términos del individuo biológico que rivaliza por acaparar la atención de la madre, como de lo que llama el Nombre-del-Padre, la autoridad paterna considerada ahora como una función lingüística[12]. Su concepción de la cadena significante presupone esencialmente uno de los principios básicos (y uno de los grandes descubrimientos) del estructuralismo de Saussure, la tesis de que el sentido no es una relación de uno a uno entre el significante y lo significado, entre la materialidad del lenguaje —una palabra o un nombre— y su referente o concepto. Según el nuevo enfoque, el sentido se genera por el movimiento de significante a significante. Lo que solemos llamar «lo significado» —el significado

11. La referencia básica, donde Lacan examina a Schreber, es «D'Une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose», en *Ecrits*, Nueva York, 1977, pp. 179-225. La mayoría de nosotros ha recibido está visión clásica de la psicosis a través del *Anti-Edipo* de Deleuze y Guattari.

12. Véase mi «Imaginary and Symbolic in Lacan», en *The Ideologies of Theory* I, Minnesota, 1988, pp. 75-155.

o contenido conceptual de un enunciado— debe considerarse más bien un efecto de significado, ese espejismo objetivo de la significación que la interrelación de los significantes genera y proyecta. Cuando la relación se resquebraja, cuando saltan los eslabones de la cadena significante, nos encontramos con la esquizofrenia, un amasijo de significantes diferentes y sin relación. La conexión entre este tipo de disfunción lingüística y la psique del esquizofrénico se puede comprender entonces con una tesis doble: primero, que la identidad personal es efecto de una cierta unificación temporal del pasado y el futuro con nuestro presente; y, segundo, que la propia unificación temporal activa es una función del lenguaje —o, mejor aún, de la oración— en su recorrido temporal por su círculo hermenéutico. Somos tan incapaces de unificar el pasado, el presente y el futuro de la oración como el pasado, el presente y el futuro de nuestra experiencia biográfica o vida psíquica. Así pues, con la ruptura de la cadena significante el esquizofrénico queda reducido a una experiencia de puros significantes materiales o, en otras palabras, a una serie de presentes puros y sin conexión en el tiempo. Ahora nos preguntaremos por la estética o los resultados culturales de esta situación, pero veamos primero qué siente alguien que está en ella:

> Recuerdo muy bien el día en que ocurrió. Estábamos en el campo y yo había salido a pasear a solas, como hacía de vez en cuando. De pronto, al pasar ante la escuela, oí una canción alemana; los niños recibían una lección de canto. Me paré a escuchar, y en aquel instante me sobrevino una extraña sensación, una sensación difícil de analizar pero cercana a algo que después habría de conocer demasiado bien —un inquietante sentido de irrealidad—. Me parecía que ya no reconocía la escuela, se había vuelto tan grande como unos barracones; los niños que cantaban eran prisioneros, obligados a cantar. Era como si el colegio y la canción de los niños estuvieran apartados del resto del mundo. Al mismo tiempo, mis ojos se toparon con un campo de trigo cuyos límites era incapaz de ver. La inmensidad amarilla, deslumbrante bajo el sol y ligada a la canción de los niños aprisionados en los barracones-escuela de piedra pulida, me llenaba de tal ansiedad que rompí en sollozos. Corrí hasta el jardín de mi casa y empecé a jugar para «hacer que las cosas parecieran como solían ser», esto es, para regresar a la realidad. Fue la primera aparición de aquellos elementos que siempre estuvieron presentes en posteriores sensaciones de irrealidad: una extensión ilimitada, una luz brillante y el lustre y la tersura de las cosas materiales[13].

En el contexto que nos ocupa, esta experiencia sugiere lo siguiente: primero, que la ruptura de la temporalidad libera súbitamente a este presente del tiempo de todas las actividades e intencionalidades que podrían centrarlo y convertirlo en un espacio de praxis; al aislarse así, ese presente envuelve de pronto al sujeto con una viveza indescriptible, con una abrumadora materialidad de la

13. M. Séchehaye, *Autobiography of a Schizophrenic Girl*, Berkeley, 1978.

percepción que pone eficazmente en escena el poder del significante material —o, mejor, literal— aislado. Este presente del mundo o significante material se sitúa ante el sujeto con una intensidad realzada, portando una misteriosa carga de afecto que aquí se describe en los términos negativos de la ansiedad y la pérdida de la realidad, pero que del mismo modo cabría imaginar en los términos positivos de la intensidad intoxicante o alucinógena de la euforia.

Estos informes clínicos arrojan una sorprendente luz sobre lo que ocurre en la textualidad o en el arte esquizofrénico, si bien en el texto cultural el significante aislado ya no es un enigmático estado del mundo ni un fragmento incomprensible (y a la vez hipnótico) del lenguaje, sino algo más próximo a una oración que, aislada, se sostiene por sí misma. Pensemos, por ejemplo, en la experiencia de la música de John Cage, donde a un conjunto de sonidos materiales (en el piano preparado, por ejemplo) le sigue un silencio tan intolerable que no cabe imaginar que vaya a producirse otro acorde sonoro; y, si ocurriera, tampoco se recordaría el anterior lo bastante bien como para establecer una conexión con él. Algunas narrativas de Beckett son también de este calibre, sobre todo *Watt*, donde la primacía de la oración en tiempo presente desintegra sin piedad el tejido narrativo que intenta reformarse en torno suyo. No obstante, he escogido un ejemplo menos oscuro, un texto de un joven poeta de San Francisco cuyo grupo o escuela —*Language Poetry* [*Poesía del lenguaje*] o *New Sentence* [*Nueva oración*]— parece haber adoptado la fragmentación esquizofrénica como estética fundamental.

China

Vivimos en el tercer mundo a partir del sol. Número tres. Nadie
nos dice qué hemos de hacer.
Fueron muy amables quienes nos enseñaron a contar.
Siempre es hora de partir.
Si llueve, o bien tienes tu paraguas o no lo tienes.
El viento se lleva tu sombrero.
También sale el sol.
Preferiría que las estrellas no nos describieran unas a otras;
preferiría que lo hiciéramos nosotros mismos.
Corre frente a tu sombra.
Una hermana que apunta hacia el cielo al menos una vez cada década
es una buena hermana.
El paisaje está motorizado.
El tren te lleva adonde él va.
Puentes entre las aguas.
Gente que se dispersa por vastas extensiones de cemento, dirigiéndose
hacia el plano.
No olvides cómo serán tu sombrero y tus zapatos cuando
ya no se te pueda hallar en ningún sitio.
Incluso las palabras que flotan en el aire hacen sombras azules.

Si sabe bien nos lo comemos.
Las hojas caen. Señala las cosas.
Recoge las cosas adecuadas.
¿Sabes qué? ¿Qué? *He aprendido a hablar.* Estupendo.
La persona cuya cabeza estaba incompleta se echó a llorar.
¿Qué podía hacer la muñeca mientras caía? Nada.
Vete a dormir.
Te sientan muy bien los pantalones cortos. Y la bandera también tiene un aspecto fantástico.
Todos disfrutaron de las explosiones.
Hora de despertar.
Pero es mejor acostumbrarse a los sueños.

Bob Perelman[14]

Mucho se podría decir sobre este interesante ejercicio de discontinuidades; la reaparición en estas oraciones inconexas de un significado global más unificado no es la menos paradójica. Efectivamente, en la medida en que se trata —en cierta manera curiosa y secreta— de un poema político, parece que capta algo del entusiasmo del experimento social inmenso e inacabado, sin paralelo en la historia mundial, de la Nueva China; la aparición inesperada, entre las dos superpotencias, de un «número tres», la frescura de todo un nuevo mundo de objetos producido por seres humanos que ejercen un nuevo control sobre su destino colectivo y, sobre todo, el acontecimiento señero de una colectividad convertida en un nuevo «sujeto de la historia» y que, tras el largo sojuzgamiento del feudalismo y el imperialismo, vuelve a hablar con voz propia, por sí misma, como si fuera la primera vez.

Pero, sobre todo, quiero reflejar cómo lo que vengo llamando disyunción esquizofrénica o *écriture*, cuando se generaliza a estilo cultural, deja de sostener una relación necesaria con el contenido patológico que asociamos con términos como el de esquizofrenia, y queda disponible para intensidades más gozosas; precisamente, para aquella euforia que, como vimos, desplazaba a los viejos afectos de la angustia y la alienación.

Consideremos, por ejemplo, la versión que ofreció Jean-Paul Sartre de una tendencia similar en Flaubert:

> Su frase [Sartre se refiere a Flaubert] rodea el objeto, lo agarra, lo inmoviliza y le rompe el espinazo; luego, se cierra sobre él y, al cambiarse en piedra, lo petrifica con ella. Es una fuerza ciega y sorda, sin arterias: no hay ni un soplo de vida y un silencio profundo la separa de la frase siguiente; cae en el vacío, eternamente, y arrastra a su presa en esta caída definitiva. Toda realidad, una vez descrita, queda eliminada del inventario[15].

14. *Primer*, Berkeley, 1978.
15. J.-P. Sartre, *¿Qué es la literatura?*, en *Obras Completas*, Losada, Buenos Aires, 1962, tomo 2, p. 1061.

Me atrevería a considerar esta interpretación como una especie de ilusión óptica (o ampliación fotográfica) de cariz involuntariamente genealógico, que destaca de modo anacrónico ciertas características latentes o subordinadas, propiamente postmodernas, del estilo de Flaubert. No obstante, constituye una interesante lección sobre la periodización y sobre la reestructuración dialéctica de lo culturalmente dominante y subordinado. Y es que, en Flaubert, estos rasgos eran síntomas y estrategias de toda esa vida póstuma y del resentimiento de la praxis que denuncia Sartre (con creciente compasión) a lo largo de las tres mil páginas de *L'idiot de la famille*. Cuando estas características se convierten en norma cultural, se desprenden de todo afecto negativo y pasan a disposición de usos más decorativos.

Pero aún no hemos agotado los secretos estructurales del poema de Perelman. Resulta que tiene bastante poco que ver con ese referente llamado «China»; en efecto, el autor ha contado que, callejeando por Chinatown, encontró un libro de fotografías con pies de foto ideogramáticos que para él eran letra muerta (quizás deberíamos decir que eran un significante material). Las frases del poema en cuestión son sus propios pies de foto a aquellas imágenes, y sus referentes otra imagen, otro texto ausente; y la unidad del poema no ha de buscarse ya dentro de su lenguaje sino fuera de él, en la unidad debida de otro libro ausente. Hay aquí un sorprendente paralelismo con la dinámica de la llamada pintura fotorrealista; ésta parecía un retorno a la representación y la figuración tras la larga hegemonía de la estética de la abstracción, hasta que quedó claro que sus objetos tampoco podían hallarse en el «mundo real» sino que eran fotografías de ese mundo real transformado ahora en imágenes, mundo del que el «realismo» de la pintura fotorrealista es el simulacro.

Estas observaciones sobre la esquizofrenia y la organización temporal se podrían haber formulado, sin embargo, de otro modo que nos remite de nuevo a la noción de Heidegger de la fisura o abismo abierto entre la Tierra y el Mundo, si bien es claramente incompatible con el tono y la elevada seriedad de su filosofía. Quisiera describir la experiencia postmoderna de la forma con lo que parecerá, espero, una fórmula paradójica: la tesis de que «la diferencia relaciona». Nuestra propia crítica reciente, de Macherey en adelante, se ha ocupado de acentuar la heterogeneidad y las profundas discontinuidades de la obra de arte, que ha dejado de ser unificada y orgánica para convertirse casi en un cajón de sastre o cuarto trastero de subsistemas inconexos y todo tipo de materias primas e impulsos aleatorios. En otras palabras, la antigua obra de arte ha pasado a ser un texto cuya lectura tiene lugar por diferenciación más que por unificación. Las teorías de la diferencia, empero, han solido acen-

tuar la disyunción hasta el punto de que los materiales del texto, incluyendo sus palabras y oraciones, tienden a disiparse en una pasividad aleatoria e inerte, en un conjunto de elementos separados entre sí.

No obstante, en las obras postmodernas más interesantes se detecta una concepción más positiva de la relación que le restituye a la idea de diferencia su tensión adecuada. Este nuevo modo de relación a través de la diferencia puede ser a veces una manera nueva y original de pensar y percibir; más a menudo, adopta la forma de un imperativo imposible, para conseguir una nueva mutación en lo que quizás ya no pueda llamarse «conciencia». En mi opinión, el emblema más impactante de este nuevo modo de pensar las relaciones puede hallarse en la obra de Nam June Paik, cuyas pantallas de televisor apiladas o diseminadas, que se colocan entre una exuberante vegetación o nos hacen guiños desde lo alto de un techo de estrellas de vídeo nuevas y extrañas, retoman sin cesar secuencias o circuitos cerrados de imágenes preseleccionadas que reaparecen asincrónicamente en las diversas pantallas. La antigua estética la practican entonces los espectadores que, perplejos ante esta variedad discontinua, han decidido concentrarse en una sola pantalla, como si la secuencia relativamente despreciable de imágenes que se sigue en ella poseyera por derecho propio algún valor orgánico. Al espectador postmoderno, por otro lado, se le pide que haga lo imposible, es decir, que vea todas las escenas a la vez, en su diferencia radical y aleatoria; a este espectador se le pide que siga la mutación evolutiva de David Bowie en *The Man Who Fell to Earth* (donde mira simultáneamente cincuenta y siete pantallas de televisión) y que se eleve a un nivel donde la vívida percepción de la diferencia radical es, en y por sí misma, un nuevo modo de aprehender lo que solía llamarse relación: la palabra *collage* es insuficiente para describirlo.

IV

Hemos de completar ahora esta aproximación exploratoria al espacio y el tiempo de la postmodernidad con un análisis final de la euforia o las intensidades que parecen caracterizar tan a menudo a la nueva experiencia cultural. Insistamos de nuevo en la magnitud de una transición que deja tras de sí la desolación de los edificios de Hopper o la desnuda sintaxis del medio-oeste de las formas de Sheeler, sustituyéndolas por las extraordinarias superficies del paisaje urbano fotorrealista, donde hasta los automóviles desguazados brillan con una especie de nuevo esplendor alucinatorio. La euforia de estas nuevas superficies es tanto más paradójica cuanto que su contenido esencial —la propia ciudad— se ha deteriorado o desin-

tegrado hasta un punto que, con toda certeza, aún era inconcebible en los primeros años del siglo XX, por no hablar de la época anterior. ¿Cómo puede deleitar a la mirada la miseria humana que se expresa en la mercantilización? ¿Cómo se puede vivir ahora, con una nueva y extraña euforia alucinatoria, un salto cuántico sin precedentes en la alienación de la vida cotidiana de la urbe? Éstas son algunas de las preguntas que se nos plantean en este punto de nuestro análisis. Tampoco debiera eximirse de éste a la figura humana, aunque está claro que la estética más reciente ha llegado a sentir que la representación del espacio es incompatible con la representación del cuerpo: es un inquietante síntoma y conforma un tipo de división estética del trabajo mucho más pronunciado que el que había en las anteriores concepciones genéricas del paisaje. El espacio privilegiado del arte más nuevo es radicalmente antiantropomórfico, como en los cuartos de baño vacíos de la obra de Doug Bond. La definitiva fetichización contemporánea del cuerpo humano sigue, sin embargo, un rumbo muy diferente en las estatuas de Duane Hanson: lo que ya he llamado simulacro, cuya función característica radica en lo que Sartre hubiera llamado la *desrealización* del mundo circundante de la realidad cotidiana. Dicho de otro modo, nuestra duda y vacilación momentáneas ante el aliento y calidez de estas figuras de poliéster se extiende a los seres humanos reales que se mueven a nuestro alrededor en el museo, transformándolos también a ellos, por un breve instante, en simulacros muertos y de pigmentación carnosa. El mundo, pues, pierde momentáneamente su profundidad y amenaza con convertirse en una piel lustrosa, una ilusión estereoscópica, una avalancha de imágenes fílmicas sin densidad. Pero esta experiencia ¿es ahora terrorífica, o es jubilosa?

Pensar estas experiencias en términos de lo que Susan Sontag acotó con el influyente término de *camp* ha sido muy fructífero. Propongo un enfoque algo distinto, recurriendo al tema actual, también muy en boga, de «lo sublime», tal y como se ha redescubierto en las obras de Edmund Burke y Kant; o quizás alguien prefiera mezclar ambas nociones en algo así como una sublimidad *camp* o «histérica». Lo sublime era para Burke una experiencia lindante con el terror, la visión espasmódica llena de asombro, estupor y pavor de aquello que, por su enormidad, podía aplastar por completo la vida humana. Después, Kant redefiniría el problema para que incluyese el tema de la representación, de modo que el objeto de lo sublime se convierte en una cuestión no sólo de mero poder y de inconmensurabilidad física entre el organismo humano y la Naturaleza, sino que afecta también a los límites de la figuración y a la incapacidad de la mente humana para dotar de representación a fuerzas tan inmensas. En el momento histórico de los albores del estado burgués moderno, Burke sólo fue capaz de conceptualizar estas fuerzas

en términos de lo divino, e incluso Heidegger siguió manteniendo una relación fantasmática con un paisaje campesino y una sociedad rural orgánicos y precapitalistas, que han llegado hasta nuestros días como forma final de la imagen de la Naturaleza.

Hoy, sin embargo, cuando la Naturaleza sufre un momento de eclipse radical, quizás sea posible pensar todo esto de un modo muy distinto: a fin de cuentas, la «senda de bosque» de Heidegger ha sido destruida irredimible e irrevocablemente por el capitalismo tardío, por la revolución verde, por el neocolonialismo y la megalópolis, que cruza con sus superautopistas los viejos campos y las parcelas vacías convirtiendo la «casa del ser» de Heidegger en apartamentos, cuando no en míseros bloques de viviendas sin calefacción e infestados de ratas. En este sentido, el *otro* de nuestra sociedad ya no es en absoluto la Naturaleza, como lo era en las sociedades precapitalistas, sino otra cosa que ahora debemos identificar.

Quisiera evitar que se concibiese apresuradamente esta otra cosa como tecnología *per se*, ya que sostendré que la tecnología es aquí un signo de algo diferente, que bien puede servir como útil abreviatura para designar ese enorme poder, propiamente humano y antinatural, de la fuerza de trabajo inerte almacenada en nuestra maquinaria —un poder alienado, eso que Sartre llamaba la «contrafinalidad de lo práctico-inerte», que se vuelve contra nosotros con formas irreconocibles y parece constituir el inmenso horizonte distópico de nuestra praxis, tanto colectiva como individual.

No obstante, desde la óptica marxista el desarrollo tecnológico es el resultado del desarrollo del capital, y no una dimensión determinante en sí misma. Por ello, convendría distinguir varias generaciones de poder maquinístico, varias fases de revolución tecnológica dentro del propio capital. Sigo aquí a Ernst Mandel, que destaca tres rupturas o saltos cuánticos fundamentales en la evolución de la maquinaria bajo el capital:

> Las revoluciones básicas del poder tecnológico —la tecnología de producción mecánica de máquinas motrices— aparecen entonces como los momentos determinantes de la revolución tecnológica globalmente considerada. La producción mecánica de motores de vapor desde 1848; la producción mecánica de motores eléctricos y de combustión desde la última década del siglo XIX; y la producción mecánica de ingenios electrónicos y nucleares desde la década de los años cuarenta del siglo XX: tales son las tres revoluciones generalizadas de la tecnología engendradas por el modo de producción capitalista desde la revolución industrial «original» de finales del siglo XVIII[16].

Esta periodización subraya la tesis general del libro de Mandel *El capitalismo tardío*: el capitalismo ha conocido tres momentos

16. E. Mandel, *Late Capitalism*, Londres, 1978, p. 118 (trad. cast.: *El capitalismo tardío*, México, 1972).

fundamentales, siendo cada uno una expansión dialéctica del anterior. Éstos son el capitalismo de mercado, la fase del monopolio o imperialista, y nuestro propio momento, erróneamente llamado postindustrial y que con términos más adecuados llamaremos fase del capital multinacional. Ya he señalado que la intervención de Mandel en el debate postindustrial implica la tesis de que el capitalismo tardío, multinacional o de consumo, lejos de ser inconsistente con el gran análisis que hiciera Marx en el siglo XIX, constituye, por el contrario, la forma más pura de capital que jamás haya existido, una prodigiosa expansión del capital por zonas que hasta ahora no se habían mercantilizado. Así, el capitalismo más puro de nuestros días elimina los enclaves de la organización precapitalista que hasta ahora había tolerado y explotado de modo tributario. Siento la tentación de relacionar esto con la penetración y colonización, históricamente nueva y original, de la Naturaleza y el Inconsciente: esto es, la destrucción de la agricultura precapitalista del Tercer Mundo por la Revolución Verde, y el auge de los *media* y la industria publicitaria. En cualquier caso, también habrá quedado claro que mi propia periodización cultural —fases de realismo, modernidad y postmodernidad— se halla a la vez inspirada y confirmada por el esquema tripartito de Mandel.

Podemos entonces referirnos a nuestro propio período como la Era de la Tercera Máquina; y es aquí donde debemos retomar el problema de la representación estética que ya desarrolló explícitamente Kant en su análisis de lo sublime, pues sería lógico suponer que la relación con la máquina, y también su representación, ha variado dialécticamente con cada una de estas fases cualitativamente distintas del desarrollo tecnológico.

Viene al caso recordar el entusiasmo que produjo la maquinaria en el momento del capital que precedió al nuestro; en especial, la euforia del futurismo y la celebración de Marinetti de la ametralladora y el automóvil. Éstos son aún emblemas visibles, esculturales nódulos de energía que confieren carácter táctil y figurativo a las energías motrices de aquel momento temprano de la modernización. El prestigio de estas grandes formas aerodinámicas se refleja en su presencia metafórica en los edificios de Le Corbusier, monumentales estructuras utópicas que navegan, como gigantescos barcos de vapor de pasajeros, sobre el escenario urbano de una vieja tierra decadente[17]. La maquinaria ejerce otra clase de fascinación sobre el trabajo de artistas como Picabia y Duchamp; aunque carecemos aquí de tiempo para dedicarles, sí señalaré, por mor de completar, que los artistas revolucionarios o comunistas de los años

17. Véase, sobre todo respecto a estos motivos en Le Corbusier, G. Kähler, *Architektur als Symbolverfall: Das Dampfermotiv in der Baukunst*, Brunswick, 1981.

treinta —como Fernand Léger y Diego Rivera— también quisieron hacer suyo este entusiasmo por la energía maquinística con vistas a una reconstrucción prometeica de la sociedad humana global.

Es obvio que la tecnología de nuestro momento no posee esta misma capacidad de representación: no se trata ya de la turbina, ni tampoco de los ascensores de grano y las chimeneas de Sheeler, ni del barroquismo de las tuberías y cintas transportadoras, ni siquiera del perfil aerodinámico del ferrocarril —todos ellos vehículos veloces en reposo— sino del ordenador, cuyo armazón externo carece de poder emblemático o visual, o incluso de los revestimientos de los diversos *media*, como ese aparato casero llamado televisor que no articula nada sino que implosiona, acarreando consigo su aplanada superficie de imágenes.

Estas máquinas son máquinas de reproducción más que de producción, y le imponen a nuestra capacidad de representación estética exigencias muy distintas a las de la idolatría relativamente mimética de la antigua maquinaria del momento futurista, la vieja escultura de la velocidad y la energía. Ahora tenemos menos que ver con la energía cinética que con los nuevos procesos de reproducción; y, en las producciones más débiles de la postmodernidad, la encarnación estética de estos procesos tiende a menudo a recaer cómodamente en una mera temática de la representación del contenido —en narrativas que son *sobre* los procesos de reproducción y que incluyen cámaras de cine y vídeo, grabadoras y toda la tecnología de producción y reproducción del simulacro—. (El viraje desde la moderna *Blow-Up* de Antonioni a la postmoderna *Blow-Out* de De Palma es paradigmático.) Cuando, por ejemplo, los arquitectos japoneses proyectan un edificio jugando con la decoración imitativa de montones de *cassettes*, la solución es, en el mejor de los casos, temática y alusiva, si bien a menudo viene cargada de humor.

Pero hay algo más que tiende a surgir en los textos postmodernos más enérgicos, y es la sensación de que más allá de toda temática o contenido la obra parece sacar provecho de las redes del proceso de reproducción, permitiéndonos atisbar un sublime postmoderno o tecnológico cuyo poder de autenticidad se manifiesta en la lograda evocación de estas obras de todo un nuevo espacio postmoderno que surge en torno nuestro. La arquitectura, por tanto, sigue siendo en este sentido el lenguaje estético por excelencia, y los reflejos distorsionantes y fragmentarios de una enorme superficie de cristal sobre otra pueden considerarse paradigmáticos del papel decisivo del proceso y la reproducción en la cultura postmoderna.

Sin embargo, como ya he dicho, no debe deducirse que la tecnología sea bajo ningún concepto la «instancia definitivamente determinante» de nuestra vida social actual, ni tampoco de nuestra producción cultural: por supuesto, esta tesis se vincula en última instancia

con la idea postmarxista de una sociedad postindustrial. Más bien, quisiera sugerir que nuestras representaciones defectuosas de una inmensa red comunicativa e informática son sólo una imagen distorsionada de algo mucho más profundo, como es todo el sistema mundial del capitalismo multinacional de nuestros días. La tecnología de la sociedad contemporánea es hipnótica y fascinante, no tanto en sí misma como porque parece ofrecer un esquema de representación privilegiado para comprender la red de poder y control que a nuestra mente y a nuestra imaginación les es aún más difícil aprehender: toda la nueva red global descentralizada de la tercera fase del capital. Donde mejor se observa hoy este proceso de figuración es en un tipo de literatura contemporánea de evasión (me tienta caracterizarla como «paranoia *high-tech*») en la que las narraciones despliegan los circuitos y las redes de una supuesta alianza informática universal, activando conspiraciones laberínticas de agencias rivales de espionaje —autónomas pero en fatal trabazón— con una complejidad que a menudo rebasa la capacidad de la mente del lector normal. Pero la teoría de la conspiración (y sus estridentes expresiones narrativas) debe entenderse como un intento degradado —mediante la imaginería de la tecnología avanzada— de pensar la imposible totalidad del sistema mundial contemporáneo. En mi opinión, tan sólo cabe teorizar adecuadamente lo sublime postmoderno en términos de esa otra realidad de las instituciones económicas y sociales que, aun enorme y amenazadora, es apenas perceptible.

Estas narrativas, que en un primer momento buscaron expresarse mediante la estructura genérica de la novela de espionaje, han cristalizado recientemente en un nuevo tipo de ciencia-ficción llamado *cyberpunk*, que es una expresión de realidades empresariales transnacionales tanto como de la propia paranoia global: las innovaciones de la representación en la obra de William Gibson la convierten en una excepcional producción literaria en el seno de la producción postmoderna, predominantemente visual o auditiva.

V

Antes de concluir, quisiera esbozar un análisis de un auténtico edificio postmoderno; una obra atípica en muchos sentidos respecto a esa arquitectura postmoderna cuyos exponentes principales son Robert Venturi, Charles Moore, Michael Graves y, más recientemente, Frank Gehry, pero que a mi modo de ver imparte unas lecciones muy sorprendentes sobre la originalidad del espacio postmoderno. Permítanme ampliar la imagen que ha recorrido los comentarios anteriores para volverla aún más explícita: sugiero que nos hallamos en presencia de algo así como una mutación en el es-

pacio construido. Mi tesis sería que nosotros mismos, los sujetos humanos que irrumpimos en este nuevo espacio, no nos hemos acompasado al ritmo de esta evolución; a la mutación acontecida en el objeto no le ha acompañado, hasta ahora, una mutación equivalente en el sujeto. Aún carecemos del equipamiento perceptual para enfrentarnos a lo que llamaré este nuevo hiperespacio, en parte porque nuestros hábitos perceptuales se formaron en aquel espacio antiguo que he llamado espacio del modernismo. Así pues, la arquitectura más reciente —al igual que muchos de los productos culturales arriba evocados— representa una suerte de exhortación a que desarrollemos nuevos órganos, a que ampliemos nuestra sensibilidad y nuestro cuerpo hasta alcanzar dimensiones nuevas, todavía inconcebibles y quizás, en última instancia, imposibles.

El edificio cuyas características enumeraré rápidamente es el hotel Westin Bonaventure, erigido en el centro urbano de Los Ángeles por el arquitecto y urbanista John Portman, cuya obra incluye las diversas Hyatt Regencies, el Peachtree Center en Atlanta y el Renaissance Center en Detroit. Ya he mencionado el aspecto populista de la defensa retórica de la postmodernidad frente a las austeridades elitistas (y utópicas) de los grandes modernismos arquitectónicos: en otras palabras, se suele afirmar que por un lado estos nuevos edificios son obras populares, y por otro que respetan lo vernáculo del tejido urbano norteamericano. Es decir, ya no intentan, como las obras maestras y los monumentos del modernismo, encajar un lenguaje utópico nuevo, diferente, único y elevado en el sistema sígnico charro y comercial del entorno urbano, sino que intentan hablar ese lenguaje con su mismo léxico y sintaxis tal y como, de modo emblemático, lo han «aprendido de Las Vegas».

Respecto a la primera de estas consideraciones, el Bonaventure de Portman la confirma con creces: se trata de un edificio popular que visitan con entusiasmo tanto los ciudadanos de Los Ángeles como los turistas (aunque en este sentido los demás edificios de Portman tienen un éxito aún mayor). La inserción populista en el tejido urbano es, sin embargo, otra cuestión, y con ella empezaremos. Hay tres entradas al Bonaventure, una desde Figueroa y las otras dos por jardines alzados al otro lado del hotel, que ha sido empotrado en la ladera restante de la antigua colina Bunker. Ninguna tiene nada en común con la antigua marquesina del hotel, ni con la monumental puerta de coches que en los suntuosos edificios de antaño representaba el paso desde la calle de la ciudad al interior. Las vías de acceso al Bonaventure son, por así decirlo, asuntos laterales y traseros: los jardines del fondo dan paso al sexto piso de las torres, e incluso ahí tenemos que bajar un piso para encontrar el ascensor que desciende al vestíbulo. Por otro lado, la que seguimos queriendo considerar como entrada principal, en Figueroa, nos conduce, con equipaje y

todo, a la terraza de las tiendas del segundo piso, donde una escalera mecánica nos conduce a la recepción. Mi primera sugerencia sobre estas entradas que, curiosamente, no están señalizadas es que parecen haber sido impuestas por una nueva categoría de clausura que rige el espacio interno del hotel (y esto, a pesar y por encima de las imposiciones materiales con las que tuvo que trabajar Porter). En mi opinión, junto a otros edificios postmodernos característicos como el Beaubourg de París o el Eaton Centre de Toronto, el Bonaventure aspira a ser un espacio total, un mundo completo, una especie de ciudad en miniatura; a este nuevo espacio total le corresponde una nueva práctica colectiva, una nueva manera de moverse y reunirse los individuos, algo así como la práctica de un tipo nuevo e históricamente original de hipermuchedumbre. En este sentido, pues, idealmente la miniciudad del Bonaventure de Portman debería carecer por completo de entradas, puesto que la vía de acceso siempre es la juntura que vincula al edificio con el resto de la ciudad que lo rodea: y es que el Bonaventure no desea ser una parte de la ciudad, sino más bien su equivalente o sustituto. Esto, obviamente, es imposible, y por eso la entrada se ha reducido a la mínima expresión[18]. Pero esta segregación frente a la ciudad es diferente a la de los monumentos del

18. «Decir que una estructura de este tipo "se vuelve de espaldas" es sin duda un eufemismo, mientras que hablar de su carácter "popular" es no entender su segregación sistemática respecto a la gran ciudad hispano-asiática que hay fuera (cuyas multitudes prefieren el espacio abierto del viejo Plaza). En efecto, casi equivale a suscribir la ilusión suprema que Portman quiere producir: que ha recreado, en los preciosos espacios de sus super-vestíbulos, el tejido auténticamente popular de la vida urbana.

»(De hecho, Portman sólo ha construido grandes *vivariums* para las clases medias-altas, protegidos por sistemas de seguridad asombrosamente complejos. Casi todos los nuevos centros del núcleo urbano podrían haberse construido igualmente sobre la tercera luna de Júpiter. Su lógica fundamental es la de una colonia espacial claustrofóbica que intenta miniaturizar la naturaleza dentro de sí misma. Así, el Bonaventure reconstruye una nostálgica California del Sur de galantina: naranjos, fuentes, viñas en flor y aire limpio. Fuera, en la tóxica realidad contaminada, grandes superficies de espejos reflejan no sólo la miseria de la gran ciudad, sino también su irreprimible vitalidad y su búsqueda de la autenticidad, incluido el movimiento mural vecinal más emocionante de América del Norte)». (M. Davis, «Urban Renaissance and the Spirit of Postmodernism»: *New Left Review*, 151 [1985], p. 112).

Davis cree que sostengo una postura displicente o corrupta ante esta muestra de renovación urbana de segundo orden; su artículo tiene tanta información urbana útil y tanto análisis como mala fe. Las lecciones de economía impartidas por alguien que piensa que las fábricas que explotan a los trabajadores son «precapitalistas» no ayudan nada; además, no está claro qué provecho puede obtenerse atribuyéndole a nuestra postura («las rebeliones de los *ghettos* a finales de los años sesenta») una influencia formativa en el surgimiento de la postmodernidad (estilo hegemónico o de «clase dirigente», si es que alguna vez lo hubo), por no decir el aburguesamiento. Obviamente, la secuencia se desarrolla a la inversa: primero, el capital (y sus innumerables «penetraciones»), y sólo después se puede desarrollar la «resistencia» a él, aunque pudiera ser bonito pensar otra cosa. («La asociación de trabajadores, tal como se presenta en la fábrica, no es puesta, por lo tanto, por ellos, sino por el capital. Su reunión no es su existencia, sino la existencia del capital. Frente al trabajador individual ella se presenta como accidental. Él se relaciona con su propia reunión con otros trabajadores y con la cooperación con ellos como algo *ajeno*, como con el modo de actuar del capital», *Líneas fundamentales de la crítica de la economía política*, en *Obras de Marx y Engels*, tomo 21, cap. III: K. Marx, «El capital del capital», México, 1977, p. 540.)

Estilo Internacional, en los que el acto de disyunción era violento y visible y poseía una marcada relevancia simbólica; piénsese en el gran *pilotis* de Le Corbusier, cuyo gesto separa radicalmente el nuevo espacio utópico moderno del degradado y decadente tejido urbano que, así, se rechaza explícitamente (aunque la apuesta de lo moderno era que este nuevo espacio utópico, en su virulenta novedad, se abriría en abanico y acabaría transformando su entorno con el poder de su nuevo lenguaje espacial). El Bonaventure, sin embargo, está satisfecho con «dejar que el decadente tejido urbano permanezca en su ser» (parodiando a Heidegger); ni se espera ni se desea que haya efectos secundarios, una transformación utópica protopolítica de mayores dimensiones.

Este diagnóstico lo confirma la gran piel de vidrio reflectante del Bonaventure, cuya función interpretaré ahora de modo distinto a como hice hace un momento al atribuirle al fenómeno del reflejo en general el desarrollo del tema de la tecnología reproductora (aun así, ambas lecturas no son incompatibles). Ahora, quisiera acentuar más bien que la piel de cristal repele la ciudad que hay en el exterior, con un rechazo en cierto sentido análogo al de las gafas de sol reflectantes que ocultan nuestros ojos al interlocutor, fomentando la agresividad hacia el Otro y nuestro poder sobre él. De modo semejante, la piel de cristal consigue una disociación peculiar e ilocalizable del Bonaventure respecto a su vecindario: ni siquiera es un exterior, ya que cuando se intenta ver las paredes externas del hotel no se puede ver el propio hotel sino sólo las imágenes distorsionadas de todo lo que lo rodea.

Consideremos ahora las escaleras y los ascensores. Si se tiene en cuenta el gran placer que le proporcionan a Portman (sobre todo los segundos, que el artista ha llamado «gigantescas esculturas cinéticas» y que son una parte fundamental del emocionante espectáculo del interior del hotel, más aún en los Hyatts, donde suben y bajan sin cesar como linternas japonesas o góndolas), creo que estos «transportadores de gente» (en términos de Portman, adaptados de Disney), tan intencionadamente señalizados y destacados, son algo más significativo que simples funciones y mecanismos de ingeniería. En todo caso, sabemos que la teoría arquitectónica reciente ha comenzado a utilizar las aplicaciones del análisis narrativo a otros campos y a plantear nuestras trayectorias físicas por estos edificios en términos de narrativas o historias virtuales, como sendas dinámicas y paradigmas narrativos que se nos pide, en tanto visitantes, que realice-

La réplica de Davis es característica de algunos de los ecos más «militantes» de la izquierda; las reacciones derechistas a mi artículo suelen expresarse como una ansiedad estética, y (por ejemplo) lamentan mi aparente identificación de la arquitectura postmoderna en general con una figura como Portman, que es, por así decirlo, el Coppola (si no el H. Robbins) de los nuevos núcleos urbanos.

mos y completemos con nuestros propios cuerpos y movimientos. En el Bonaventure, sin embargo, hay una superación dialéctica de este proceso: me da la impresión de que, si bien las escaleras y los ascensores sustituyen a partir de ahora al movimiento, también, y sobre todo, se autodesignan como nuevos signos y emblemas reflexivos del movimiento propiamente dicho (esto será evidente cuando lleguemos a la cuestión de lo que queda de las viejas formas de movimiento en este edificio, siendo la más destacada el propio caminar). Aquí, el trayecto narrativo se ha subrayado, simbolizado, reificado y sustituido por una máquina transportadora, convertida en el significante alegórico de aquel antiguo paseo que ya no se nos permite realizar por nuestros propios medios: he aquí una intensificación dialéctica de la autorreferencialidad de la cultura moderna, que tiende a girar sobre sí misma y a equiparar su propia producción cultural con su contenido.

Más difícil es expresar la cosa misma, la experiencia del espacio que se tiene cuando se desciende de estos dispositivos alegóricos y se irrumpe en el vestíbulo o atrio. Un lago en miniatura rodea la gran columna central; el conjunto se halla entre las cuatro torres residenciales simétricas y sus ascensores, y está rodeado de balcones ascendentes coronados por una suerte de tejado de invernadero en el sexto piso. Me atrevería a decir que este espacio nos impide seguir empleando el lenguaje del volumen, o los propios volúmenes, ya que es imposible captarlos. Los banderines colgantes invaden este espacio vacío y lo despojan sistemática y deliberadamente de toda forma que pudiéramos suponer que posee; mientras, un ajetreo incesante da la sensación de que el vacío está completamente abarrotado, de que es un elemento en el que nosotros mismos estamos inmersos, carente de la distancia que antes nos permitía percibir la perspectiva o el volumen. Estamos sumidos por completo en este hiperespacio; y si antes parecía que necesariamente sería difícil obtener en arquitectura aquella supresión de la profundidad que atribuí a la pintura y a la literatura postmodernas, quizás esta desconcertante inmersión pueda servir ahora como el equivalente formal en el nuevo medio.

En este contexto, la escalera mecánica y el ascensor son también opuestos dialécticos; y cabe sugerir que el magnífico movimiento de la góndola del ascensor constituye asimismo una compensación dialéctica de este espacio lleno del atrio, al ofrecernos una experiencia espacial radicalmente distinta, si bien complementaria: salir velozmente disparados a través del techo por una de las cuatro torres simétricas, con el referente de Los Ángeles extendido de modo sobrecogedor y hasta alarmante ante nosotros. Pero incluso este movimiento vertical está frenado: el ascensor nos eleva hasta uno de esos salones de cóctel rotatorios en el que, sentados, se nos hace girar

pasivamente y se nos ofrece un espectáculo contemplativo de la ciudad que, mediante las ventanas de cristal por las que la vemos, se ha transformado en sus propias imágenes.

Regresemos, para terminar, al espacio central del vestíbulo (obsérvese, de paso, que las habitaciones del hotel se hallan visiblemente marginadas; los pasillos de las secciones residenciales tienen techos bajos y son oscuros, deprimentemente funcionales, y cabe adivinar que las habitaciones son del peor gusto). No le falta dramatismo al descenso, que, a través del tejado, termina en una zambullida en el lago. Lo que ocurre al llegar ahí es algo que sólo puedo describir como un remolino de confusión, algo así como la venganza que este espacio se cobra en aquellos que aún intentan recorrerlo. Dada la absoluta simetría de las cuatro torres, es casi imposible orientarse en este vestíbulo; hace poco se añadieron códigos cromáticos y señales de dirección, en un intento piadoso y significativo (y muy desesperado) de restaurar las coordenadas del antiguo espacio. Destacaré, como resultado práctico más dramático de esta mutación del espacio, el famoso dilema de los comerciantes de los balcones. Desde la apertura del hotel en 1977, es obvio que nadie puede encontrar ninguna de estas tiendas, e incluso de encontrar la *boutique* adecuada sería poco probable que esta suerte se repitiera; desesperados, por tanto, los arrendatarios de los comercios ofrecen sus mercancías a precios de ganga. Si se tiene en cuenta que Portman es un hombre de negocios así como un arquitecto y un millonario promotor inmobiliario, un artista que es a la vez un capitalista, no se puede evitar pensar que todo esto envuelve una especie de «retorno de lo reprimido».

Llegamos así al asunto principal que quiero señalar: que esta última mutación en el espacio —hiperespacio postmoderno— por fin ha logrado trascender las capacidades del cuerpo humano individual de situarse, de organizar perceptualmente su entorno inmediato y cartografiar cognitivamente su posición en un mundo externo cartografiable. Cabe sugerir que este inquietante punto de ruptura entre el cuerpo y su entorno edificado —que respecto al desconcierto inicial del viejo modernismo es lo que la velocidad de las naves espaciales a la del automóvil— puede servir como símbolo y analogía de ese dilema más intenso que es la incapacidad de nuestras mentes, al menos hoy por hoy, de cartografiar la gran red global comunicacional, multinacional y descentrada en la que, como sujetos individuales, nos hallamos atrapados.

Ahora bien, como me preocupa evitar que se perciba el espacio de Portman como algo excepcional o aparentemente marginado y enfocado al ocio, al estilo Disneylandia, voy a finalizar yuxtaponiendo este espacio de ocio, complaciente y entretenido aunque desconcertante, con un análogo suyo procedente de un ámbito muy distinto, a saber, el espacio de la guerra postmoderna, en concreto tal

y como la evoca Michael Herr en *Despachos de guerra*, su gran libro sobre la experiencia del Vietnam. Las extraordinarias innovaciones lingüísticas de esta obra todavía pueden considerarse postmodernas, en el sentido ecléctico de que su lenguaje mezcla impersonalmente todo un espectro de idiolectos colectivos contemporáneos, sobre todo las jergas del rock y de los negros: sin embargo, son problemas de contenido los que determinan esta fusión. Esta primera y terrible guerra postmoderna no se puede narrar enmarcándola en ninguno de los paradigmas tradicionales de la novela o el cine bélicos. De hecho, el derrumbamiento de todos los paradigmas narrativos previos, junto con el de todo lenguaje compartido con el que un veterano pueda transmitir tal experiencia, figura entre los principales temas del libro, y puede decirse que inaugura todo un nuevo ámbito de reflexión. El análisis que hizo Benjamin de Baudelaire y del surgimiento del modernismo a partir de una nueva experiencia de la tecnología de la ciudad, que trasciende los antiguos hábitos de percepción corporal, es a la vez excepcionalmente relevante y anticuado a la luz de este nuevo salto cuántico, casi impensable, en la alienación tecnológica:

> Estaba abonado a ser un blanco móvil superviviente, un verdadero hijo de la guerra, ya que, salvo en las raras ocasiones en las que se estaba confinado, el sistema estaba engranado para mantenernos en movimiento, si era eso lo que creíamos desear. Como táctica para seguir vivo era tan apropiada como cualquier otra, dando por supuesto que se había ido allí para ponerlo en marcha y se quería ver su final; al principio era algo sano y directo, pero a medida que progresaba formaba como un cono, ya que cuanto más te movías más cosas veías, y cuanto más veías te acercabas más al peligro de muerte o de mutilación, y cuanto más te arriesgabas a todo ello más tendrías que perder algún día como «superviviente». Algunos dábamos vueltas alrededor de la guerra como insensatos hasta que ya no podíamos ver el curso de la corriente que nos arrastraba, sino únicamente la guerra, a lo largo de toda su extensión, algunas veces con una inesperada penetración. En tanto podíamos conseguir helicópteros, como quien toma un taxi, sólo la genuina extenuación, las depresiones próximas al ataque de nervios o una docena de pipas de opio eran capaces de mantenernos aparentemente tranquilos, aunque todavía seguíamos corriendo bajo nuestras pieles, como si algo nos persiguiera, ja, ja, ja, *La Vida Loca**. En los meses posteriores a mi regreso, cientos de aquellos helicópteros en los que yo había volado empezaron a reunirse hasta formar un metahelicóptero colectivo, cosa que yo vivía como lo más excitante de todo cuanto ocurría. Salvador-destructor, apoyo-desgaste, izquierda-derecha, ligero, fluido, potente y humano; acero en caliente, grasa, tejido de lona camuflado de jungla, sudor frío y después caliente, una cinta de *rock and roll* en un oído y explosiones de lanzagranadas en el otro, el combustible, el calor abrasador, la vitalidad y la muerte, la muerte, que ya no era una intrusa[19].

* En castellano en el original. [*N. del T.*]

19. M. Herr, *Dispatches*, Nueva York, 1978, pp. 8-9 (trad cast.: *Despachos de guerra*. Barcelona, 1980).

En esta nueva máquina, que, a diferencia de la antigua maquinaria moderna como la locomotora o el avión no representa el movimiento, sino que sólo se puede representar *en movimiento*, se concentra una parte del misterio del nuevo espacio postmoderno.

VI

La concepción de la postmodernidad que aquí se ha esbozado es histórica, y no meramente estilística. Nunca se insistirá lo suficiente en la diferencia radical entre la perspectiva de que la postmodernidad es un estilo (opcional) entre otros muchos, y aquella otra que intenta concebirla como pauta cultural dominante de la lógica del capitalismo tardío. De hecho, ambas aproximaciones generan dos maneras muy distintas de conceptualizar el fenómeno como un todo: por un lado, juicios morales (y es indiferente que sean positivos o negativos), y, por otro, un intento auténticamente dialéctico de pensar dentro de la historia nuestro tiempo presente.

Poco hay que decir sobre cierta valoración moral positiva de la postmodernidad: la complaciente (aunque delirante) celebración de este nuevo mundo estético (incluida su dimensión social y económica, saludada con parejo entusiasmo con la etiqueta de «sociedad postindustrial») es sin duda inaceptable. No obstante, quizá no sea tan evidente que las fantasías actuales en torno a la naturaleza redentora de la alta tecnología, desde los *chips* hasta los robots, estén cortadas por el mismo patrón que las más vulgares apologías de la postmodernidad (y estas fantasías no sólo las abrigan gobiernos en apuros, tanto de izquierdas como de derechas, sino también muchos intelectuales).

Pero, en tal caso, lo consecuente es rechazar las condenas moralizantes de lo postmoderno y de su trivialidad esencial, por oposición a la «alta seriedad» utópica de los grandes movimientos modernos; estas imputaciones se hallan tanto en la izquierda como en la derecha radical. Y no cabe duda de que la lógica del simulacro, al transformar antiguas realidades en imágenes televisivas, hace algo más que limitarse a repetir la lógica del capitalismo tardío; la refuerza y la intensifica. Mientras, los grupos políticos que pretenden intervenir activamente en la historia y modificar lo que, de otro modo, sería una actitud pasiva (bien sea para canalizarla hacia una transformación socialista de la sociedad, bien para desviarla hacia el restablecimiento regresivo de un pasado idílico más simple) no pueden sino lamentar y censurar una forma cultural de adicción a la imagen que, con la transformación de su pasado en espejismos visuales, estereotipos o textos, impide de hecho todo sentido práctico del futuro y del proyecto colectivo. Se abandona así la reflexión sobre el cambio futuro en aras de fantasías de catástrofes absolutas y cataclismos inexplica-

bles, desde la visión del «terrorismo» en el aspecto social hasta la del cáncer en el personal. Pero si la postmodernidad es un fenómeno histórico, el intento de conceptualizarla en términos de juicios morales o moralizantes debe considerarse en última instancia un error categorial. Todo esto es aún más obvio si nos preguntamos por la postura del crítico cultural y del moralista; este último, junto con todos nosotros, se halla ahora tan inmerso en el espacio postmoderno, tan hondamente cubierto e infectado por sus nuevas categorías culturales, que ya no se puede permitir el lujo de la crítica ideológica a la antigua usanza, de la indignada denuncia moral del otro.

La distinción que aquí propongo conoce una forma canónica en la diferencia hegeliana entre el pensar de la moralidad individual, o moralización (*Moralität*), y el muy distinto ámbito de los valores y prácticas sociales colectivos (*Sittlichkeit*)[20]. Pero encuentra su forma definitiva en el planteamiento de Marx de la dialéctica materialista, destacándose aquellas páginas clásicas del *Manifiesto* que imparten la difícil lección de pensar de un modo más auténticamente dialéctico el desarrollo y el cambio históricos. El tema de la lección es, por supuesto, el desarrollo histórico del propio capitalismo y el despliegue de una cultura específicamente burguesa. En un célebre fragmento, Marx nos insta con energía a que hagamos lo imposible, es decir, pensar este desarrollo positiva *y* negativamente, al mismo tiempo; conseguir, en otras palabras, un tipo de pensamiento que pueda captar, en un solo concepto y sin que un juicio atenúe la fuerza del otro, los rasgos manifiestamente funestos del capitalismo junto a su dinamismo extraordinario y liberador. Hemos de elevar de algún modo nuestro pensamiento hasta un punto que nos permita comprender que el capitalismo es, en un solo gesto, lo mejor y lo peor que le ha ocurrido a la especie humana. Es inveterado y demasiado humano que este austero imperativo dialéctico haya caído en desuso y que en su lugar surja la actitud más cómoda de tomar posturas morales: aun así, lo apremiante del tema exige al menos que nos esforcemos por pensar dialécticamente la evolución cultural del capitalismo tardío, a la vez como catástrofe y como progreso.

Este esfuerzo suscita dos preguntas inmediatas, con las que terminaremos estas reflexiones. ¿Podemos identificar, de hecho, un «momento de verdad» en los más evidentes «momentos de falsedad» de la cultura postmoderna? Y, aun si pudiéramos, ¿acaso la concepción dialéctica del desarrollo histórico arriba propuesta no tiene, en última instancia, algo paralizante? ¿No tiende a desmovilizarnos y someternos a la pasividad y la indefensión, al ocultar sistemáticamente las posibilidades de acción bajo la espesa bruma de la inevitabili-

20. Véase mi «Morality and Ethical Sustance» en *The Ideologies of Theory* I, Minneapolis, 1988.

dad histórica? Cabe discutir ambos aspectos (relacionados entre sí) en términos de las actuales posibilidades de desarrollar una política cultural contemporánea eficaz y de construir una auténtica cultura política.

Por supuesto, este enfoque del problema conlleva inmediatamente plantear la cuestión más fundamental de la cultura en general (y de la función de la cultura en concreto, como un solo nivel o instancia social) en la era postmoderna. La exposición anterior sugiere que lo que venimos llamando postmodernidad no se puede separar ni pensar sin la hipótesis de una mutación fundamental de la esfera de la cultura en el mundo del capitalismo tardío, mutación que incluye una modificación fundamental de su función social. Reflexiones anteriores sobre el espacio, la función o la esfera de la cultura (sobre todo el ensayo clásico de Herbert Marcuse «El carácter afirmativo de la cultura») han insistido en lo que un lenguaje diferente denominaría «semiautonomía» del ámbito cultural: su existencia, para bien o para mal, espectral y a la vez utópica, por encima del mundo práctico de lo existente, cuya imagen especular devuelve en formas que oscilan desde las legitimaciones de halagadora semejanza hasta las denuncias contestatarias mediante la sátira crítica o el dolor utópico.

La pregunta que ahora hemos de hacernos es si no será precisamente esta semiautonomía de la esfera cultural la que ha sido destruida por la lógica del capitalismo tardío. Pero sostener que hoy la cultura ya no está dotada de la relativa autonomía que disfrutó cuando era un nivel entre otros, en momentos más tempranos del capitalismo (por no decir en las sociedades precapitalistas), no equivale necesariamente a postular su desaparición o extinción. Muy por el contrario, debemos proceder a afirmar que la disolución de una esfera autónoma de la cultura debe más bien imaginarse en términos de una explosión: una prodigiosa expansión de la cultura por el ámbito social, hasta el punto de que se puede decir que todo lo que contiene nuestra vida social —desde el valor económico y el poder estatal hasta las prácticas y la propia estructura mental— se ha vuelto «cultural», en un sentido original y que todavía no se ha teorizado. Aun así, esta tesis es sustantivamente muy consistente con el diagnóstico previo de una sociedad de la imagen o del simulacro y con la transformación de lo «real» en múltiples pseudoacontecimientos.

Asimismo, sugiere que quizás algunas de nuestras más estimadas y venerables concepciones radicales respecto a la naturaleza de la política cultural sean anacrónicas. Por muy distintas que hayan sido estas concepciones —desde las frases hechas de la negatividad, la oposición y la subversión hasta la crítica y la reflexión—, todas compartían una sola presuposición, básicamente espacial, que puede resumirse en la fórmula también venerable de la «distancia crítica».

Hoy, ninguna teoría vigente de izquierdas relativa a la política cultural ha podido prescindir de la idea de una mínima distancia estética, de la posibilidad de localizar el acto cultural en un punto exterior al enorme Ser del capital para, desde ahí, atacarlo. No obstante, el grueso de nuestros argumentos anteriores insinúa que precisamente la distancia en general (incluida la «distancia crítica» en particular) ha sido abolida en el nuevo espacio de la postmodernidad. Tan inmersos estamos en sus volúmenes repletos y saturados que nuestros cuerpos, ahora postmodernos, han sido despojados de coordenadas espaciales y son incapaces de distanciarse en la práctica (y menos aún en la teoría); mientras, ya se ha observado que la prodigiosa expansión del capital multinacional termina por penetrar y colonizar esos mismos enclaves precapitalistas (Naturaleza e Inconsciente) que constituían apoyos arquimédicos y extraterritoriales para la eficacia crítica. Por eso es omnipresente en la izquierda el lenguaje taquigráfico de la asimilación, si bien ahora parece ofrecer una base teórica inadecuada para entender una situación en la que, de uno u otro modo, todos tenemos la vaga impresión de que no sólo las formas contraculturales puntuales y locales de resistencia cultural y guerra de guerrillas, sino incluso las intervenciones evidentemente políticas como las de *The Clash*, se desarman y reabsorben en secreto en un sistema del que pueden considerarse como parte, al no poder distanciarse de él.

Debemos afirmar entonces que precisamente todo este nuevo espacio global, desmoralizador y deprimente sobremanera, es el «momento de la verdad» de la postmodernidad. Lo que se ha denominado lo «sublime» postmoderno es sólo el momento en que este contenido se ha vuelto más explícito, cuando más se ha acercado a la superficie de la conciencia a modo de un coherente nuevo tipo de espacio por derecho propio —a pesar de que aún opere aquí un cierto ocultamiento o disfraz figural, sobre todo en la temática *high-tech* que sigue representando y articulando el nuevo contenido espacial—. Pero los rasgos anteriores de lo postmoderno que enumeramos anteriormente se pueden considerar ahora como aspectos parciales (si bien constitutivos) del mismo objeto espacial general.

El argumento en defensa de cierta autenticidad en estas producciones, por otro lado claramente ideológicas, depende de la proposición anterior de que lo que venimos llamando espacio postmoderno (o multinacional) no es tan sólo una ideología o fantasía cultural, sino que posee una realidad histórica (y socio-económica) genuina en tanto es la tercera gran expansión original del capitalismo por el globo (tras las expansiones más tempranas del mercado nacional y del antiguo sistema imperialista, que tenían sus respectivas idiosincrasias culturales y generaban nuevos tipos de espacio adecuados a sus dinámicas). Los intentos distorsionados e irreflexivos de la nueva

producción cultural de explorar y expresar este nuevo espacio también deben considerarse, a su manera, como aproximaciones a la representación de la (nueva) realidad (dicho en un lenguaje más anticuado). Por muy paradójicos que resulten los términos, pueden leerse, siguiendo una opción interpretativa clásica, como peculiares formas nuevas de realismo (o, al menos, de mímesis de la realidad), mientras que a la vez cabe analizarlos igualmente bien como intentos de distraernos y desviarnos de esa realidad, o de disfrazar sus contradicciones y resolverlas a modo de diversas mistificaciones formales.

Aun así, en lo que respecta a esa realidad —el espacio original y aún sin teorizar de un nuevo «sistema mundial» del capitalismo multinacional o tardío, un espacio con evidentes aspectos negativos o funestos—, la dialéctica nos exige que también nos adhiramos a una evaluación positiva o «progresiva» de su emergencia, como hiciera Marx con el mercado mundial como horizonte de las economías nacionales, o Lenin con el antiguo entramado global imperialista. El socialismo no consistía, ni para Marx ni para Lenin, en regresar a sistemas menores de organización social (y por tanto menos represivos y acaparadores); más bien, concibieron las dimensiones adquiridas por el capital de su época como la promesa, el marco y la precondición de un socialismo nuevo y más amplio. ¿Acaso no es ésta la situación del espacio, aún más global y totalizador, del nuevo sistema mundial, que pide que intervenga y se elabore un internacionalismo radicalmente nuevo? En apoyo a esta postura se puede aducir la desastrosa alianza de la revolución socialista con los antiguos nacionalismos (no sólo en el Sudeste Asiático), cuyos resultados necesariamente han provocado una seria y extensa reflexión por parte de la izquierda.

Ahora bien, si así son las cosas, resulta evidente al menos una forma posible de elaborar una nueva política cultural, con una última salvedad estética que debemos señalar. A menudo, y por reacción, los productores y teóricos culturales de la izquierda —en especial los formados en las tradiciones culturales burguesas procedentes del romanticismo y que valoran las formas espontáneas, instintivas o inconscientes del «genio», pero también por obvias razones históricas como el jdanovismo y las lamentables consecuencias de las intervenciones políticas y partidistas en las artes— se han sentido demasiado intimidados por el rechazo, en la estética burguesa y sobre todo en el modernismo, de una de las funciones atávicas del arte, la función pedagógica y didáctica. Sin embargo, esta función docente del arte siempre se acentuó en los tiempos clásicos (si bien ahí revestía ante todo la forma de la lección moral), mientras que la obra prodigiosa y aún mal comprendida de Brecht reafirma, respecto al modernismo propiamente dicho (y de manera innovadora y formalmente original), una nueva y compleja concepción de la relación

entre cultura y pedagogía. El modelo cultural que propongo destaca las dimensiones cognitiva y pedagógica del arte y la cultura políticos, dimensiones que Lukács y Brecht acentuaron de muy diferente manera (para los distintos momentos del realismo y el modernismo, respectivamente).

Sin embargo, no podemos regresar a prácticas estéticas elaboradas a partir de situaciones y dilemas históricos que ya no son los nuestros. Asimismo, la concepción del espacio que hemos desarrollado aquí sugiere que un modelo de política cultural adecuado a nuestra propia situación tendrá que plantear necesariamente los temas espaciales como inquietud organizativa fundamental. Por tanto, definiré con carácter provisional la estética de esta nueva (e hipotética) forma cultural como una estética de la *cartografía cognitiva*.

En su obra clásica *The Image of the City*, Kevin Lynch nos ha enseñado que la ciudad alienada es, ante todo, un espacio donde las personas son incapaces de cartografiar (en la mente) su propia posición y la totalidad urbana en la que se encuentran: los ejemplos más obvios son las cuadrículas como las de Jersey City, donde no existe ninguno de los hitos tradicionales (monumentos, intersecciones, límites naturales, perspectivas construidas). Así pues, la desalienación en la ciudad tradicional implica la reconquista práctica de un sentido del lugar y la construcción o reconstrucción de un conjunto articulado que se pueda retener en la memoria, y que el sujeto individual pueda cartografiar y corregir atendiendo a los momentos de trayectorias móviles y alternativas. La propia obra de Lynch está limitada por la restricción intencional de su tema a los problemas de la forma urbana como tal, pero resulta extraordinariamente sugerente cuando se proyecta sobre algunos de los espacios nacionales y planetarios más amplios que aquí hemos abordado. Y no se debería asumir con demasiada prontitud que este modelo —que, a la vez, suscita claramente cuestiones cruciales sobre la representación como tal— se debilita fácilmente con las críticas postestructuralistas convencionales de la «ideología de la representación» o mímesis. El mapa cognitivo no es exactamente mimético en ese antiguo sentido; en efecto, los temas teóricos que plantea nos permiten renovar el análisis de la representación en un nivel superior y mucho más complejo.

Por un lado, tiene lugar una convergencia muy interesante entre los problemas empíricos estudiados por Lynch en términos del espacio urbano y la gran redefinición althusseriana (y lacaniana) de la ideología como «representación de la relación *Imaginaria* del sujeto con sus condiciones *Reales* de existencia»[21]. Sin duda, esto es justo lo

21. L. Althusser, «Ideological State Apparatus», en *Lenin and Philosophy*, Nueva York, 1972 (trad. cast.: *Lenin y la filosofía*, México, 1981).

que se le exige al mapa cognitivo en el marco más estrecho de la vida cotidiana de la ciudad física: que el sujeto individual, sometido a esa totalidad mayor e irrepresentable que es el conjunto de las estructuras sociales como un todo, pueda representarse su situación.

Pero la obra de Lynch también sugiere otra vía de desarrollo, puesto que la propia cartografía constituye su instancia fundamental de mediación. Acudir a la historia de esta ciencia (que también es un arte) nos muestra que, de hecho, el modelo de Lynch aún no se corresponde realmente con lo que habrá de convertirse en el trazado de mapas. Los sujetos de Lynch están involucrados en operaciones precartográficas cuyos resultados se describen tradicionalmente como itinerarios más que como mapas: diagramas organizados en torno al trayecto, todavía sujeto-céntrico o existencial, del viajero, a lo largo del cual se señalan diversos rasgos centrales significativos —oasis, cordilleras, ríos, montañas, etc.—. La forma más minuciosa de estos diagramas es el itinerario náutico, la carta de navegación o *portulans* donde se anotaban los rasgos de la costa para el uso de los navegantes del Mediterráneo, que raramente se aventuraban por mar abierto.

La brújula introduce una nueva dimensión en la carta marina, una dimensión que transformará de manera radical la problemática del itinerario y nos permite plantear con mayor complejidad el problema de una cartografía auténticamente cognitiva. Y es que los nuevos instrumentos —brújula, sextante y teodolito— no sólo responden a nuevos problemas geográficos y de navegación (la difícil cuestión de determinar la longitud, sobre todo en la superficie curva del planeta, a diferencia de la cuestión más sencilla de la latitud, que los navegantes europeos aún pueden determinar empíricamente mediante la inspección ocular de la costa africana), sino que también introducen una nueva coordenada: la relación con la totalidad, en concreto tal y como ésta queda mediada por las estrellas y por nuevas operaciones como la triangulación. Al llegar a este punto, la cartografía cognitiva en su sentido más amplio precisa que se coordinen datos existenciales (la posición empírica del sujeto) con concepciones no vividas, abstractas, de la totalidad geográfica.

Por último, con el primer globo terráqueo (1490) y la invención, más o menos por la misma fecha, de la proyección Mercator, nace una tercera dimensión de la cartografía que implica lo que hoy llamaríamos la naturaleza de los códigos de representación, las estructuras intrínsecas de los diversos medios y la intervención, en concepciones miméticas de la cartografía más ingenuas, del nuevo problema fundamental de los lenguajes de la representación; en particular, el dilema irresoluble (casi heisenbergiano) de la transferencia del espacio curvo a gráficos planos. En este punto queda claro que no puede haber verdaderos mapas (y, a la vez, que puede haber

progreso científico o, mejor aún, avance dialéctico, en los diversos momentos históricos de la producción de mapas).

Si se traduce todo esto a la problemática bien distinta de la definición althusseriana de la ideología, hay que insistir en dos aspectos. Primero, que el concepto althusseriano nos permite ahora retomar estos temas geográficos y cartográficos especializados en términos del espacio social; por ejemplo, de la clase social y el contexto nacional o internacional, en términos de cómo todos, necesariamente, *también* construimos mapas cognitivos de nuestra relación social individual con las realidades locales, nacionales e internacionales de las clases. Ahora bien, reformular así el problema equivale a toparnos con las mismas dificultades de la cartografía que, de forma original y más intensa, plantea el espacio global del momento postmoderno o multinacional que venimos sometiendo a discusión. Estos temas no son meramente teóricos; tienen consecuencias prácticas y políticas urgentes, como lo confirma la sensación convencional de los sujetos del Primer Mundo de que existencialmente (o «empíricamente») habitan una «sociedad postindustrial» donde ha desaparecido la producción tradicional y donde las clases sociales clásicas ya no existen —convicción esta que repercute de inmediato en la praxis política.

El segundo aspecto es que un retorno a los fundamentos lacanianos de la teoría de Althusser puede favorecer ciertas mejoras metodológicas, útiles y sugerentes. La formulación de Althusser reactiva una diferencia antigua, y ya clásica, entre ciencia e ideología, que incluso hoy nos sigue siendo valiosa. Lo existencial —la ubicación del sujeto individual, la experiencia de la vida cotidiana, el «punto de vista» monádico sobre el mundo al que necesariamente estamos vinculados como sujetos biológicos— se opone de modo implícito, según Althusser, al ámbito del conocimiento abstracto. Este ámbito, como nos recuerda Lacan, nunca lo pone ni lo actualiza un sujeto concreto, sino más bien ese vacío estructural llamado *le sujet supposé savoir* («el sujeto a quien se supone el saber»), un lugar subjetivo de conocimiento. Lo que se afirma no es que seamos incapaces de conocer el mundo y su totalidad de forma abstracta o «científica». La «ciencia» marxiana nos aporta ese preciso modo de conocer y conceptualizar el mundo abstractamente; en el sentido, por ejemplo, en que el gran libro de Mandel proporciona un profuso y detallado *conocimiento* del sistema mundial global (del que nunca hemos dicho que fuera incognoscible, sino sólo irrepresentable, que es una cuestión muy distinta). La fórmula althusseriana, en otras palabras, designa una brecha, una fisura, entre la experiencia existencial y el conocimiento científico. Así, la función de la ideología es inventar, de alguna manera, una forma de articular entre sí estas dos dimensiones diferenciadas. Una perspectiva historicista de esta definición

añadiría que tal coordinación, la producción de ideologías activas y vivas, varía según las diferentes situaciones históricas y, sobre todo, que quizás haya situaciones históricas donde no sea posible en absoluto; y ésta sería nuestra situación en la crisis actual.

Pero el sistema lacaniano presenta tres vertientes, y no dos. A la oposición marxiana-althusseriana de ideología y ciencia corresponden sólo dos de las funciones tripartitas de Lacan: lo Imaginario y lo Real, respectivamente. Sin embargo, nuestra digresión sobre la cartografía, con su descubrimiento final de una dialéctica representacional de los códigos y capacidades de los lenguajes individuales o de los *media*, nos recuerda que lo que se había omitido hasta ahora era la propia dimensión lacaniana de lo Simbólico.

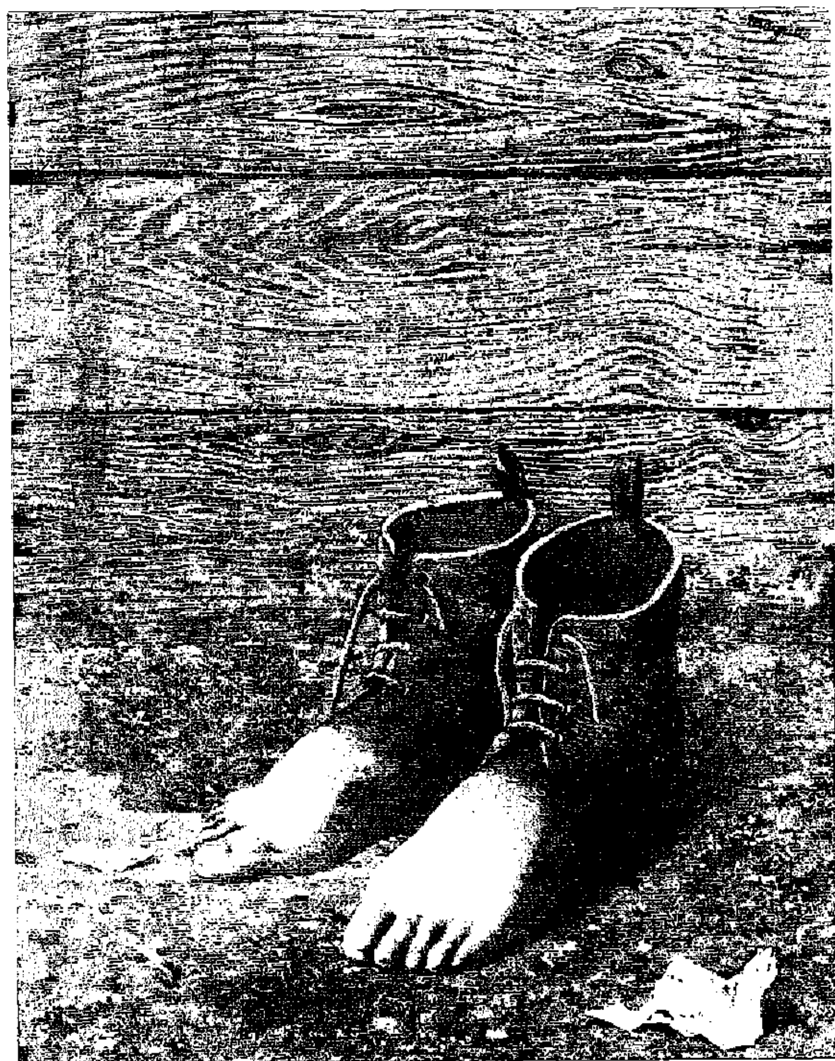
Una estética de la cartografía cognitiva —una cultura política pedagógica que intente dotar al sujeto individual de un sentido más agudo de su lugar en el sistema global— deberá respetar necesariamente esta dialéctica de la representación, tan compleja en nuestros días, e inventar formas radicalmente nuevas de hacerle justicia. Es evidente, por tanto, que no se trata de una exhortación para regresar a una antigua maquinaria, a un antiguo espacio nacional transparente o a un tranquilizador enclave perspectivista o mimético más tradicional: el nuevo arte político (si es que es posible) tendrá que ceñirse a la verdad de la postmodernidad, es decir, a su objeto fundamental —el espacio mundial del capital multinacional— en el mismo momento en que consiga un nuevo modo (hoy por hoy inconcebible) de representar a este último. Quizás así podamos empezar a entender de nuevo nuestra situación como sujetos individuales y colectivos y recuperar nuestra capacidad de acción y de lucha, hoy neutralizada por nuestra confusión espacial y social. Si alguna vez existe una forma política de la postmodernidad, su vocación será inventar y diseñar una cartografía cognitiva global, tanto a escala social como espacial.



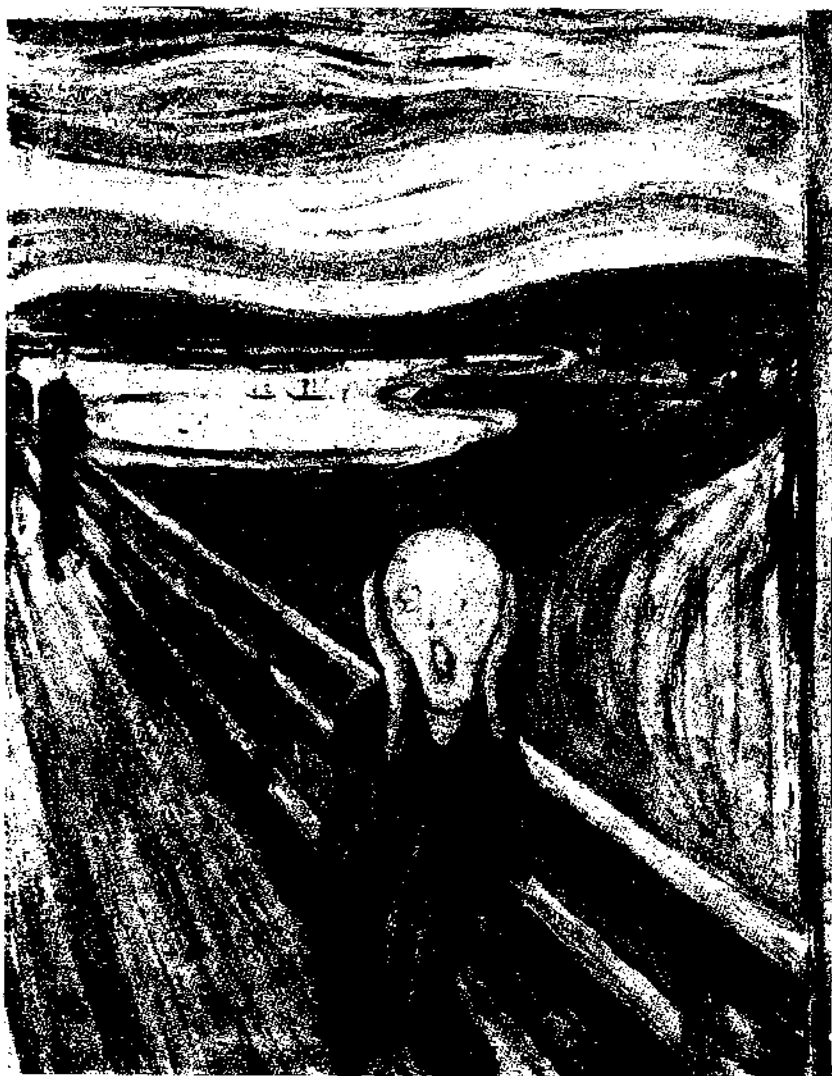
Vincent Van Gogh, *Un par de botas [A pair of boots]*, The Baltimore Museum of Art: The Cone Collection, formed by Dr. Claribel Cone and Miss Etta Cone of Baltimore, Maryland, BMA 1950.302.



Andy Warhol, *Zapatos de polvo de diamante [Diamond dust shoes]*. © De las reproducciones autorizadas, VEGAP, Madrid, 1996.



René Magritte, *El modelo rojo [Le modèl rouge]*. © De las reproducciones autorizadas, VEGAP, Madrid, 1996.



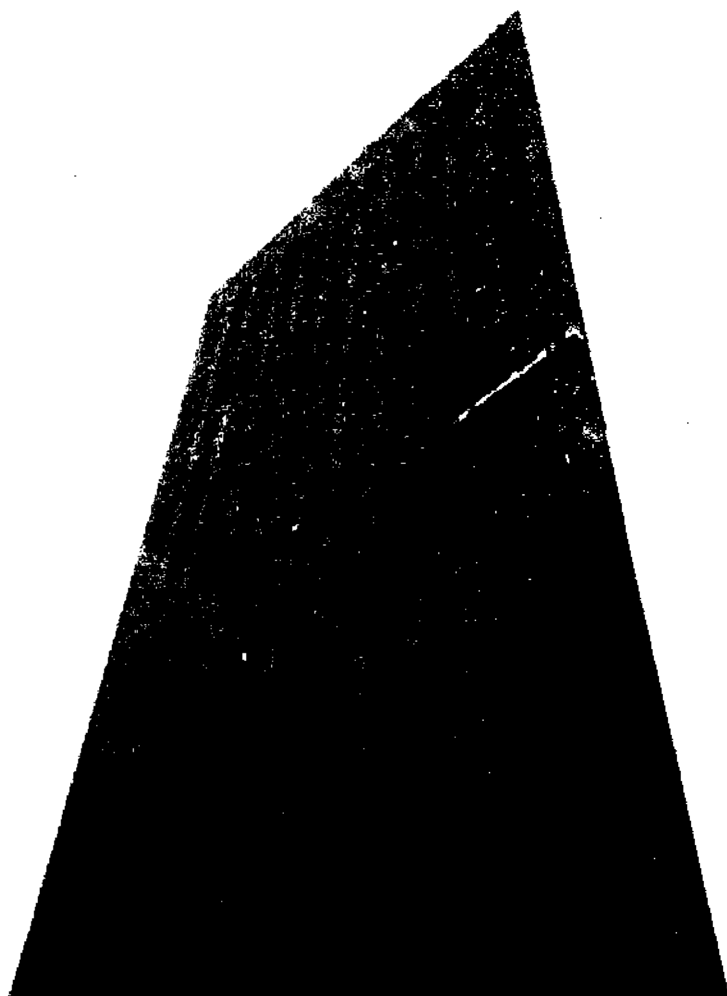
Edvard Munch, *El grito [The scream]*. © De las reproducciones autorizadas, VEGAP, Madrid, 1996.



Diego Rivera, *El hombre en la encrucijada (Man at the Crossroads)*. © De las reproducciones autorizadas, VEGAP, Madrid, 1996.



Andrei Tarkovski, «La casa rusa dentro de la catedral italiana», de *Nostalgia*.



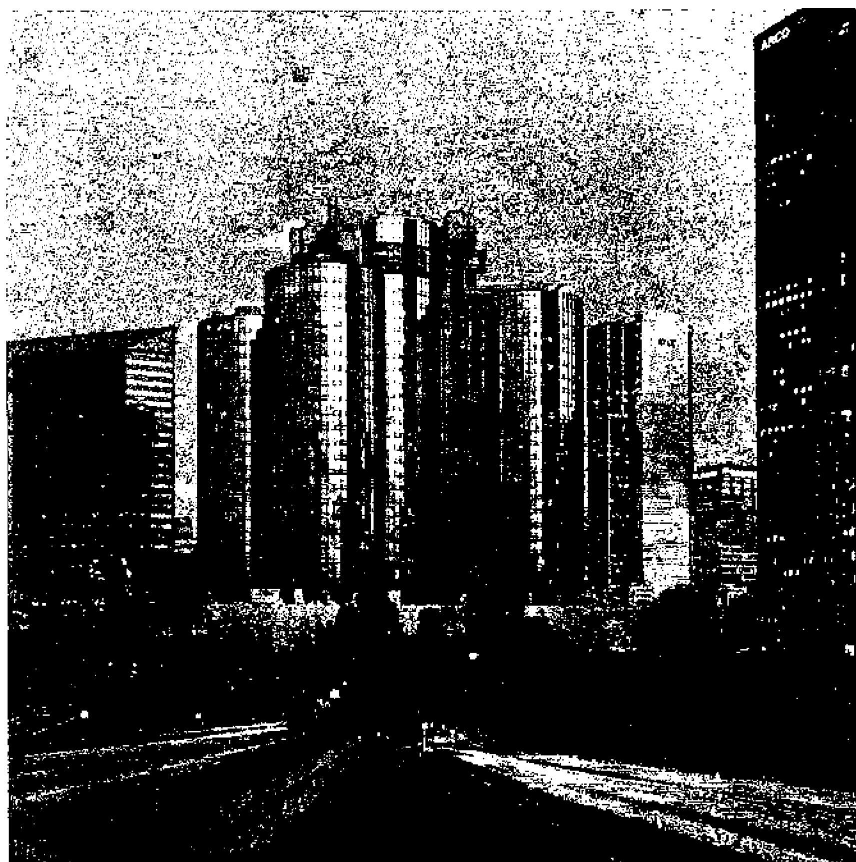
Wells Fargo Court (Skidmore, Owings and Merril).



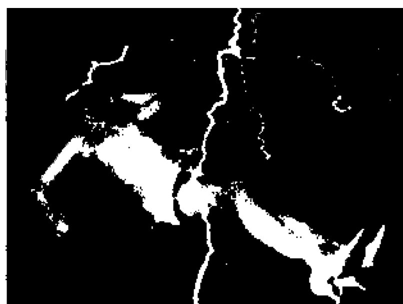
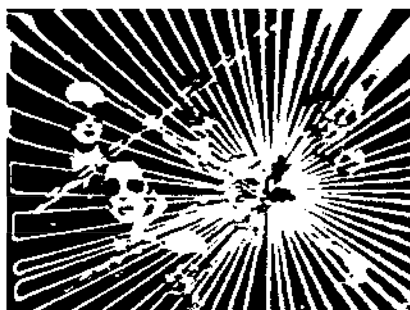
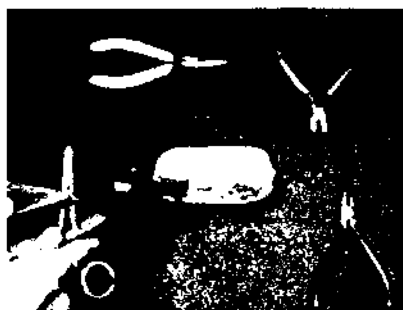
Duane Hanson, *Vigilante de museo [Museum Guard]*. Hokin Gallery. Bay Harbor Islands, Florida.

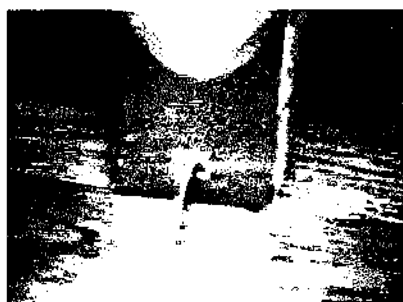


Duane Hanson, *Turista II [Tourist II]*.Hokin Gallery, Bay Harbor Islands, Florida.

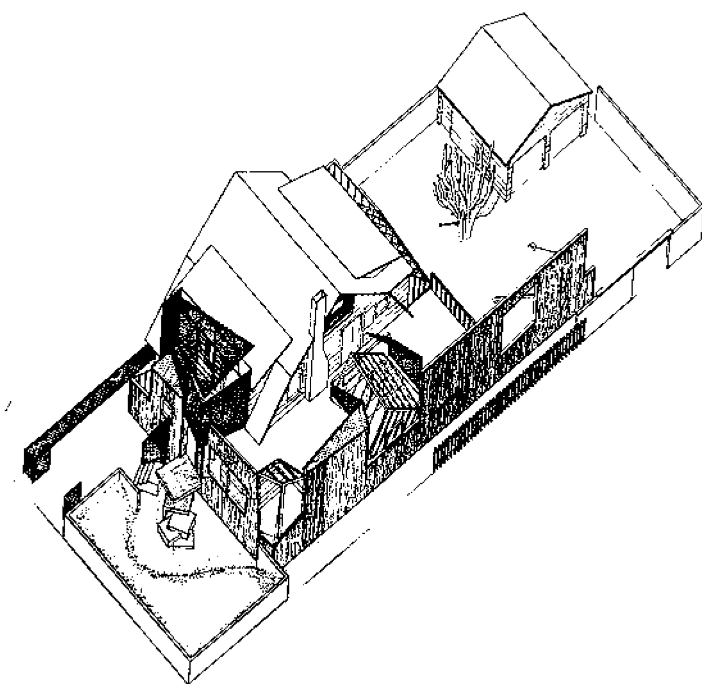


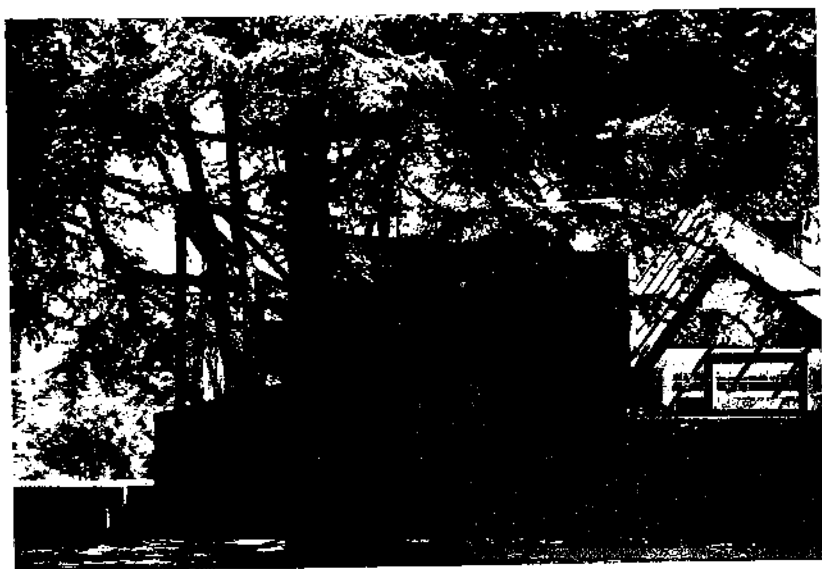
Hotel Westin Bonaventure (Portman).

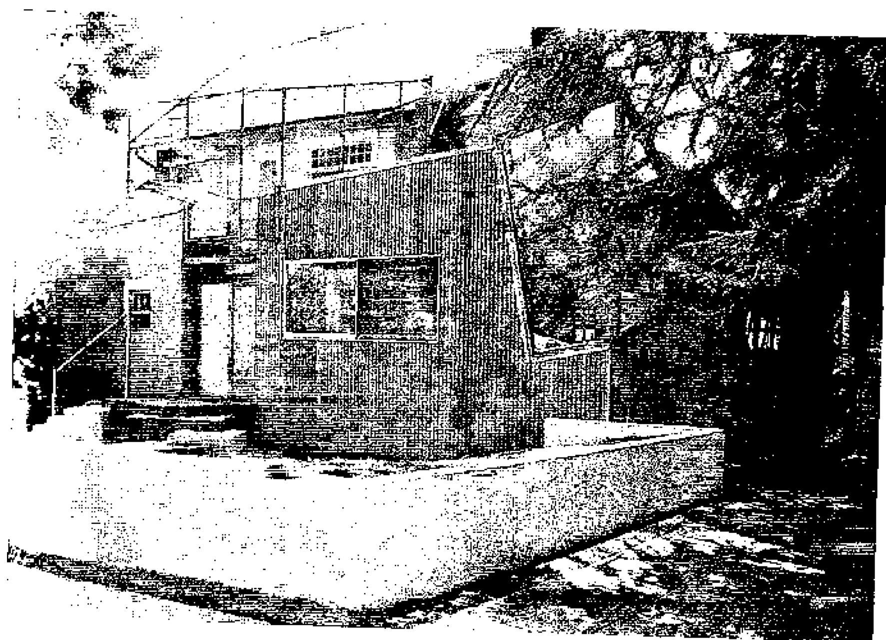


De *AlienNATION* (Rankus, Manning y Latham).





Casa de Frank Gehry, Santa Mónica, California.



Fotografía de Simón Merchán.



2
TEORÍAS DE LO POSTMODERNO

El problema de la postmodernidad —cómo describir sus características fundamentales; si, para empezar, existe; y si el propio *concepto* es de alguna utilidad o, por el contrario, se trata de una mistificación— es a la vez estético y político. Se puede demostrar que las diversas posturas que cabe adoptar ante él, cualesquiera que sean los términos en que se formulen, articulan siempre concepciones de la historia en las que la valoración del momento social que vivimos hoy es objeto de una afirmación o de un rechazo esencialmente políticos. En efecto, la premisa misma que propicia el debate gira alrededor de un presupuesto inicial y estratégico sobre nuestro sistema social: concederle cierta originalidad histórica a una cultura postmoderna también equivale implícitamente a afirmar una diferencia estructural radical entre lo que a veces se denomina sociedad de consumo y los momentos anteriores del capitalismo del que ésta surgió.

Las diversas posibilidades lógicas, sin embargo, se vinculan necesariamente a la toma de postura ante otro tema inscrito en la propia designación de la postmodernidad: la valoración de lo que ahora debe llamarse modernismo clásico. De hecho, al elaborar un primer inventario de los diversos artefactos culturales que cabría muy bien caracterizar como postmodernos, sobreviene la fuerte tentación de buscar un «parecido de familia» entre estilos y productos heterogéneos; no en ellos mismos, sino en cierto impulso y estética modernistas comunes contra los que, de uno u otro modo, todos ellos reaccionan.

Sin embargo, el mérito de los debates arquitectónicos, de las discusiones inaugurales de la postmodernidad como estilo, es que vuelven ineludible el eco político de estos temas aparentemente estéticos y permiten detectarlo en las discusiones, a veces más codificadas o veladas, que tienen lugar en las otras artes. A grandes rasgos,

cabe destacar cuatro posturas generales respecto a la postmodernidad entre las muchas declaraciones recientes sobre el tema; pero incluso este esquema relativamente pulcro, o *combinatoire*, se complica, porque da la impresión de que a cada una de estas posibilidades se le puede asignar una expresión o bien políticamente progresista o bien políticamente reaccionaria (hablando ahora desde una perspectiva marxista o, más generalmente, de izquierdas).

Podemos, por ejemplo, saludar la llegada de la postmodernidad desde un punto de vista esencialmente antimoderno[1]. Parece que una generación anterior de teóricos (sobre todo Ihab Hassan) ya hizo algo así al abordar la estética postmoderna en términos de una temática más propiamente postestructuralista (el ataque de *Tel quel* a la ideología de la representación, el «final de la metafísica occidental» de Heidegger o Derrida), que recibe a lo que a menudo aún no se llama postmodernidad (véase la profecía utópica al final de *El orden de las cosas*, de Foucault) como si llegase toda una nueva forma de pensar y estar en el mundo. Pero, puesto que la celebración de Hassan incluye además algunos de los monumentos más extremos del modernismo (Joyce, Mallarmé), ésta sería una postura relativamente ambigua si no fuera por la celebración conjunta de la nueva alta tecnología de la información, señalando así la afinidad entre estas evocaciones y la tesis política de una *sociedad postindustrial* propiamente dicha.

Todo esto se deshace en gran medida de su ambigüedad en *¿Quién teme al Bauhaus feroz?* de Tom Wolfe, que por lo demás parece un comentario de texto poco destacable sobre los recientes debates arquitectónicos, escrito a su vez por un autor cuyo Nuevo Periodismo constituye una de las variantes de la postmodernidad. Lo interesante y sintomático de este libro, no obstante, es la ausencia de toda celebración utópica de lo postmoderno y, de modo aún más sorprendente, el odio apasionado a lo moderno que permea el sarcasmo, por lo demás necesariamente *camp*, de la retórica, que lejos de ser una nueva pasión es anticuada y arcaica. Es como si, ante la aparición misma de lo moderno (los primeros edificios de Le Corbusier, tan blancos como las primeras catedrales del siglo XII; las primeras cabezas escandalosas de Picasso que, como una platija, tenían dos ojos en un perfil, la impactante «oscuridad» de las primeras ediciones del *Ulises* y *La tierra baldía*), hubiera resucitado de pronto el horror originario de los primeros espectadores de clase media, el disgusto de los primeros filisteos, *Spiessbürger*, burgueses o Babbitt de Main Street. Se infunde así a las nuevas críticas de la modernidad

1. El siguiente análisis no me parece válido para la obra del grupo *boundary* 2, que desde un primer momento se apropió del término *postmodernidad* con el sentido diferente de una crítica al pensamiento «modernista» del *establishment*.

un espíritu ideológicamente muy distinto cuyo efecto general es que reanima en el lector una simpatía, también arcaica, hacia los impulsos prototípicos, utópicos y anti clase media de un modernismo hoy extinto. La diatriba de Wolfe ofrece así un ejemplo de libro de texto sobre cómo un rechazo teórico, razonado y contemporáneo, de lo moderno —gran parte de cuya fuerza progresista brota de una nueva concepción de lo urbano y de una considerable experiencia actual de la destrucción de formas más antiguas de vida comunal y urbana en nombre de una ortodoxia moderna— puede ser convenientemente retomado y ponerse al servicio de una política cultural explícitamente reaccionaria.

Estas posturas —antimodernas/propostmodernas— se encuentran con sus homólogas y con su inversión estructural en un conjunto de contraargumentos cuyo fin es recalcar la chapucería e irresponsabilidad de lo postmoderno en general, mediante la reafirmación del auténtico impulso de una tradición modernista que siguen considerando viva y dinámica. Los manifiestos gemelos de Hilton Kramer publicados en el primer ejemplar de su revista *The New Criterion* articulan con fuerza estos puntos de vista, contrastando la responsabilidad moral de las «obras maestras» y los monumentos de los clásicos modernos con la irresponsabilidad y superficialidad fundamentales de una postmodernidad asociada al *camp* y a la «jocosidad», de la que el estilo de Wolfe es un ejemplo obvio y oportuno.

Lo más paradójico es que políticamente Wolfe y Kramer comparten muchos aspectos; y cabría detectar cierta inconsistencia en el hecho de que Kramer intente erradicar de la «seriedad elitista» de los clásicos modernos su postura fundamentalmente enfrentada a la clase media, así como la pasión prototípica que late en el rechazo por parte de los grandes modernistas a los tabúes y la vida familiar de la época victoriana, a la mercantilización y a la creciente asfixia de un capitalismo desacralizante, de Ibsen a Lawrence y de Van Gogh a Jackson Pollock. Además de ser poco convincente, el ingenioso intento de Kramer de asimilar esta actitud claramente antiburguesa de los grandes modernistas a una «oposición leal» alimentada en secreto por la propia burguesía —mediante fundaciones y becas— debe su existencia a las contradicciones de la política cultural de la propia modernidad, cuyas negaciones dependen de que persista aquello que rechazan, y sostienen una relación simbiótica con el capital (cuando no consiguen —en raras ocasiones, como en Brecht— una genuina autoconciencia política).

Aun así, es más fácil comprender este paso de Kramer si aclaramos el proyecto político de *The New Criterion*. La misión de esta revista es, claramente, erradicar los años sesenta y lo que queda de su legado, relegar aquel período al tipo de olvido que los años cincuenta consiguieron tramar para los treina, o los veinte para la rica política

cultural de la época anterior a la Primera Guerra Mundial. *The New Criterion*, por tanto, es parte del esfuerzo (hoy activo y vigente en todas partes) de erigir una nueva contrarrevolución cultural conservadora, cuyos términos abarcan desde lo estético hasta la defensa suprema de la familia y la religión. Por eso es paradójico que este proyecto, ante todo político, lamente tan explícitamente la omnipresencia de la política en la cultura contemporánea, una plaga muy extendida en los años sesenta pero a la que Kramer imputa la responsabilidad de la estulticia moral postmoderna de nuestra propia época.

Esta operación (obviamente indispensable, desde un punto de vista conservador) tiene el problema de que, por la razón que sea, no parece que su retórica de papel moneda haya contado con el respaldo del oro sólido del poder estatal (cosa que sí ocurrió en la época de McCarthy o en las redadas de Palmer en los años veinte). El fracaso de la guerra del Vietnam parece haber impedido, al menos por ahora[2], el flagrante ejercicio del poder represivo, y ha dotado a los años sesenta de una persistencia en la memoria y experiencia colectivas que no conocieron las tradiciones de los años treinta o del período anterior a la Primera Guerra Mundial. Por eso, la «revolución cultural» de Kramer tiende casi siempre a incurrir en una nostalgia débil y sentimental de los años cincuenta y la era Eisenhower.

A la luz de lo expuesto sobre algunas actitudes ante la modernidad y la postmodernidad, no sorprenderá que, a pesar de la ideología abiertamente conservadora de esta segunda valoración del panorama cultural contemporáneo, también quepa reconducirla por una dirección sin duda mucho más progresista. Hemos de agradecer a Jürgen Habermas[3] que invierta y reformule radicalmente lo que sigue siendo la afirmación del valor supremo de lo moderno y el rechazo de la teoría y la práctica de la postmodernidad. Para Habermas, sin embargo, el vicio central de la postmodernidad consiste ante todo en su función políticamente reaccionaria, en cuanto intento generalizado de desacreditar un impulso moderno que este autor asocia con la Ilustración burguesa y su espíritu, aún universalizante y utópico. Con Adorno, Habermas intenta rescatar y rememorar lo que ambos consideran como el poder esencialmente negativo, crítico y utópico de los grandes modernismos. Por otro lado, el intento de Habermas de asociarlos al espíritu de la Ilustración del siglo XVIII provoca una ruptura decisiva con la pesimista *Dialéctica de la Ilustración* de Adorno y Horkheimer, en la que el *ethos* científico de los *philosophes* se representa como una errónea voluntad de poder y de dominio sobre la naturaleza, y su programa desacralizante como primer momento

2. Escrito en la primavera de 1982.

3. Ver su «Modernity-An Incomplete Project», en H. Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic*, Port Townsend, Wash., 1983, pp. 3-15 (trad. cast.: *La postmodernidad*, Barcelona, 1983).

del desarrollo de una perspectiva del mundo completamente instrumentalizadora que aboca directamente en Auschwitz. Se puede explicar esta sorprendente divergencia atendiendo a la propia concepción habermasiana de la historia, que intenta mantener la promesa del «liberalismo» y el contenido esencialmente utópico de la primera ideología burguesa universalizante (igualdad, derechos civiles, humanitarismo, libertad de expresión y de prensa) frente a la no realización de esos ideales en el desarrollo del capitalismo.

En cuanto a los términos estéticos del debate, sin embargo, sería inadecuado responder a la reanimación habermasiana de lo moderno con un certificado meramente empírico de su extinción. Hemos de tener en cuenta que la situación nacional en que piensa y escribe Habermas es muy distinta a la nuestra: por un lado, el *macarthysmo* y la represión son hoy realidades en la República Federal de Alemania, y, por otro, la intimidación intelectual de la izquierda y el silenciamiento de la cultura de izquierdas (que la derecha de Alemania Occidental ha relacionado a menudo con el «terrorismo») se han ejercido, en términos globales, con mucho más éxito que en ningún otro lugar de Occidente[4]. El triunfo de un nuevo *macarthysmo* y de la cultura de los *Spiessbürger* y los filisteos abre la posibilidad de que quizás, en esta concreta situación nacional, tenga razón Habermas y las formas antiguas del modernismo retengan algo del poder subversivo que perdieron en otros lugares. En tal caso, una postmodernidad que intente debilitar y socavar ese poder puede muy bien merecer el diagnóstico intelectual de Habermas de manera local, aunque el juicio no sea generalizable.

Ambas posturas —antimoderna/propostmoderna y promoderna/antipostmoderna— se caracterizan por aceptar el nuevo término, lo que equivale a un acuerdo sobre la naturaleza fundamental de cierta ruptura decisiva entre los momentos moderno y postmoderno, sea cual sea la valoración que de ellos se haga. Quedan, aun así, dos últimas posibilidades lógicas que dependen del rechazo de toda concepción relativa a esta ruptura histórica y que, por tanto, plantean —implícita o explícitamente— la utilidad de la propia categoría de postmodernidad. En cuanto a las obras que a ésta se le asocian, volverán a asimilarse a la modernidad propiamente dicha, de modo que lo «postmoderno» se convierte en poco más que la forma que reviste lo auténticamente moderno en nuestro propio período, y en una mera intensificación dialéctica del viejo impulso moderno hacia la innovación. (Debo omitir aquí otra serie de debates, en su mayoría académicos, en los que una concepción más amplia pone en tela de juicio la continuidad misma de la modernidad tal y como aquí se reafirma.

4. La política específica asociada con los Verdes parecería una reacción a esta situación, más que una excepción a ella.

Según ésta, habría una profunda continuidad del romanticismo desde finales del siglo XVIII en adelante, y tanto lo moderno como lo postmoderno se considerarían como meras etapas orgánicas.)

Lógicamente resulta que las dos actitudes finales ante el tema son las valoraciones positiva y negativa, respectivamente, de una postmodernidad que ahora se asimila de nuevo a la tradición modernista. Jean-François Lyotard[5] propone, por tanto, que se entienda su propio compromiso vital con lo nuevo y lo emergente, con una producción cultural contemporánea o postcontemporánea que ahora se define ampliamente como «postmoderna», como parte esencial de una reafirmación de los viejos y genuinos modernismos, muy en el espíritu de Adorno. El ingenioso viraje o desvío de su propuesta implica la tesis siguiente: no es que algo llamado postmodernidad *siga* a la modernidad como producto residual de ésta, sino que, precisamente, la *precede* y prepara. De esta manera, es posible ver las postmodernidades contemporáneas que nos rodean como la promesa del retorno y la reinvención, la reaparición triunfal, de un nuevo modernismo imbuido de todo su antiguo poder y de vida fresca. Se trata de una actitud profética cuyos análisis reactivan el ataque antirrepresentacional del modernismo y de la postmodernidad. No obstante, las posturas estéticas de Lyotard no admiten una correcta valoración en términos estéticos, ya que lo que las inspira es una concepción esencialmente social y política de un nuevo sistema social más allá del capitalismo clásico (nuestra vieja amiga la «sociedad postindustrial»): la imagen de una modernidad regenerada es, en este sentido, inseparable de una cierta fe profética en las posibilidades y en la promesa de la nueva sociedad emergente.

Así pues, la inversión negativa de esta postura encierra claramente un rechazo ideológico de la modernidad, cuyo tono bien podría abarcar desde el antiguo análisis de Lukács de las formas modernas como réplicas de la reificación de la vida social capitalista, hasta algunas de las más articuladas críticas actuales a la modernidad. Sin embargo, lo que distingue a esta última postura de la antimodernidad esbozada antes es que no habla desde la seguridad de una afirmación de cierta nueva cultura postmoderna, sino que considera que incluso ésta es una mera degeneración de los impulsos ya estigmatizados de la propia modernidad. Esta postura concreta, quizás la más desoladora e implacablemente negativa de todas, puede confrontarse gráficamente en las obras del historiador de arquitectura veneciana Manfredo Tafuri, cuyos exhaustivos análisis[6] consti-

5. Véase J. F. Lyotard, «Respuesta a la pregunta: ¿Qué es lo posmoderno?», en *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Madrid, 1994; el libro se centra principalmente en la ciencia y la epistemología más que en la cultura. [*N. del T.*: Jameson se refiere a la versión inglesa de *La condición posmoderna*, en la que está incluido este ensayo.]

6. Véase, en concreto, *Architecture and Utopia*, Cambridge, Mass., 1976 y, con F. Dal

tuyen una poderosa condena de lo que hemos denominado los impulsos «prototípicos» del modernismo (la sustitución «utópica» de la política cultural por la política propiamente dicha, la vocación de transformar el mundo transformando sus formas, su espacio o su lenguaje). Tafuri, aun así, no es menos severo en su anatomía de la vocación negativa, demistificadora y «crítica» de los diversos modernismos, cuya función interpreta como una suerte de «astucia de la historia» hegeliana, según la cual las tendencias instrumentalizantes y desacralizadoras del capital se realizan, en última instancia, a través de ese preciso trabajo de demolición que desarrollan los pensadores y artistas del movimiento moderno. El «anticapitalismo» de éstos termina, por tanto, asentando los pilares de la organización y el control burocráticos «totales» del capitalismo tardío, y es lógico que Tafuri concluya postulando la imposibilidad de que se produzca una transformación radical de la cultura antes de que tenga lugar la de las propias relaciones sociales.

A mi modo de ver, la ambivalencia política que demuestran las dos posturas anteriores sigue presente aquí, pero *en el interior* de las posturas de estos dos complejísimos pensadores. A diferencia de muchos de los teóricos antes mencionados, Tafuri y Lyotard son figuras explícitamente políticas que entablan un compromiso manifiesto con los valores de una vieja tradición revolucionaria. Está claro, por ejemplo, que el respaldo combativo de Lyotard al valor supremo de la innovación estética ha de entenderse como imagen de un cierto tipo de postura revolucionaria, mientras que el marco conceptual de Tafuri es muy consistente con la tradición marxista clásica. Pero ambos son también susceptibles —de modo implícito y, en ciertos momentos estratégicos, más abiertamente— de que se los reescriba en términos de un postmarxismo que, a la larga, se vuelve indistinguible del antimarxismo propiamente dicho. Lyotard, por ejemplo, a menudo ha intentado distinguir su estética «revolucionaria» de los antiguos ideales de la revolución política, que considera o bien estalinistas o bien arcaicos e incompatibles con las condiciones del nuevo orden social postindustrial; mientras que la idea apocalíptica de Tafuri de la revolución social total implica una concepción del «sistema total» del capitalismo que, en un período de despolitización y reacción, está fatalmente abocada al desánimo que tantas veces ha llevado a los marxistas a renunciar por completo a lo político (vienen a la memoria Horkheimer y Merleau-Ponty, así como muchos ex-trotskystas de los años treinta y cuarenta y ex-maoístas de los años sesenta y setenta).

El esquema combinatorio esbozado anteriormente se puede representar ahora de la siguiente manera; los signos de suma y resta

Co, *Arquitectura contemporánea*, Madrid, 1978, así como mi «Architecture and the Critique of Ideology», en *The Ideologies of Theory* II, Minneapolis, 1988.

designan las funciones políticamente progresistas o reaccionarias de las posturas en cuestión:

	ANTI-MODERNOS	PRO-MODERNOS
PRO-POSTMODERNOS	Wolfe – Jencks +	Lyotard { + / – }
ANTI-POSTMODERNOS	Tafuri { – / + }	Kramer – Habermas +

Con estas observaciones cerramos el círculo, y podemos volver ahora al contenido político potencial (más positivo) de la primera postura en cuestión, y en concreto al tema de la existencia de un impulso *populista* en la postmodernidad que Charles Jencks (pero también Venturi y otros) ha tenido el mérito de subrayar; además, este tema nos permitirá precisar el absoluto pesimismo del marxismo de Tafuri. No obstante, lo primero que debemos señalar es que la mayoría de las posturas políticas que hemos localizado en lo que casi siempre se perfila como un debate estético son, en realidad, posturas moralizantes que intentan desarrollar juicios últimos sobre el fenómeno de la postmodernidad, bien tachándola de corrupta, bien acogiéndola como una forma de innovación estéticamente sana y positiva. Pero un análisis verdaderamente histórico y dialéctico de tales fenómenos —sobre todo cuando se trata de una cuestión de un tiempo y una historia presentes en los que nosotros mismos vivimos y luchamos— no se puede permitir el lujo empobrecido de estos juicios moralizantes absolutos: la dialéctica está «más allá del bien y del mal» en el sentido de una fácil toma de partido, y de ahí el espíritu glacial e inhumano de su visión histórica (aspecto del sistema originario de Hegel que ya molestó a sus contemporáneos). El asunto es que estamos hasta tal punto *dentro de* la cultura de la postmodernidad, que su rechazo superficial es tan imposible como complaciente y corrupta es cualquier celebración igualmente superficial. Cabe pensar que la valoración ideológica de la postmodernidad implica hoy, necesariamente, un juicio sobre nosotros mismos así como sobre los artefactos en cuestión; tampoco se puede comprender correctamente todo un período histórico, el nuestro, a través de juicios morales globales o de su equivalente degradado, los diagnósticos psicológicos populares.

Desde el punto de vista marxiano clásico, las semillas del futuro existen ya en el presente y deben desvincularse conceptualmente de él mediante el análisis y la praxis política (los trabajadores de la Comuna parisina, comentó una vez Marx en una frase sorprendente, «*carecen de ideales a realizar*»; tan sólo se proponían desvincular las formas incipientes de las nuevas relaciones sociales de las antiguas relaciones sociales capitalistas en que habían empezado a agitarse). En lugar de la tentación de o bien denunciar las complacencias de la postmodernidad como síntoma final de la decadencia, o dar la bienvenida a las nuevas formas como precursoras de una nueva utopía tecnológica y tecnocrática, parece más correcto evaluar la nueva producción cultural con la hipótesis de trabajo de que la reestructuración social del capitalismo tardío como sistema ha producido una modificación general de la cultura[7].

En cuanto a esta modificación, no obstante, la afirmación de Jencks de que la arquitectura postmoderna se distingue de la del modernismo por sus prioridades populistas[8] puede servir de punto de partida para una discusión de corte más general. En el contexto específicamente arquitectónico, esto quiere decir que mientras que el espacio modernista, ahora más clásico, de un Le Corbusier o un Wright intentaba diferenciarse radicalmente de la degradada estructura urbana en la que surgía —con lo que sus formas dependían de un acto de radical disyunción de su contexto espacial (el gran *pilotis* representaba la separación del suelo y salvaguardaba el *novum* del nuevo espacio)—, los edificios postmodernos, por el contrario, celebran su inserción en el tejido heterogéneo del paisaje de centros comerciales, moteles y restaurantes de comida rápida de la ciudad norteamericana de la postsuperautopista. Entretanto, un juego de alusiones y ecos formales («historicismo») asegura el parentesco de estos nuevos edificios de arte con los iconos y espacios comerciales circundantes, renunciando así a la afirmación modernista de la diferencia e innovación radicales.

Si debemos seguir considerando *populista* este rasgo de la nueva arquitectura, sin duda significativo, es una pregunta que todavía debe permanecer abierta. Parece esencial distinguir las formas incipientes de una nueva cultura comercial (desde los anuncios hasta el *empaquetamiento* formal de todo tipo, desde productos hasta edificios, sin excluir mercancías artísticas como los espectáculos televisivos —el «logo»—, los *best-sellers* y las películas) de los viejos

7. Ver cap. 1; mi contribución a *The Anti-Aesthetic* es un fragmento de esta versión definitiva.

8. Véase, por ejemplo, Ch. Jencks, *Late-Modern Architecture*, Nueva York, 1980 (trad. cast.: *Arquitectura tardomoderna y otros ensayos*, Barcelona, 1982); sin embargo, aquí Jencks desplaza su uso del término desde las designaciones de una dominante cultural o estilo de período a un movimiento estético entre otros.

tipos de cultura *folk* y genuinamente «popular» que prosperaron cuando aún existían las viejas clases sociales de un campesinado y de un *artisanat* urbano, cultura que, desde mediados del siglo XIX, ha sido paulatinamente colonizada y extinguida por la mercantilización y el sistema de mercado.

Lo que sí se puede admitir, al menos, es la presencia más universal de esta característica concreta, que en las otras artes aparece con menor ambigüedad como desaparición de la vieja distinción entre la alta cultura o cultura de élite y la llamada cultura de masas. La singularidad de la modernidad dependía de esta distinción, puesto que su función utópica consistía, al menos en parte, en asegurar un ámbito de auténtica experiencia frente al entorno de una cultura comercial de nivel medio y bajo. De hecho, puede argumentarse que la aparición del modernismo es coetánea con la primera gran expansión de una cultura de masas reconocible (cabe considerar a Zola como indicador de la última coexistencia de la novela artística y el *best-seller* en un mismo texto).

Esta diferenciación constitutiva es la que ahora parece a punto de desaparecer: ya hemos mencionado cómo en música, después de Schönberg e incluso después de Cage, las dos tradiciones antitéticas de «lo clásico» y «lo popular» empiezan a converger de nuevo. En las artes visuales, la renovación de la fotografía como medio significativo por sí mismo, y también como «plano de la sustancia» del arte pop o del fotorrealismo, es un síntoma crucial del mismo proceso. En cualquier caso, es mínimamente obvio que los nuevos artistas ya no «citan» los materiales, fragmentos y motivos de una cultura de masas o popular, como empezara a hacer Flaubert; de algún modo, los incorporan hasta tal punto que muchas de nuestras viejas categorías valorativas (fundadas precisamente en la diferenciación radical de la cultura moderna y de masas) ya no son funcionales.

Ahora bien, si esto es así, parece posible que lo que lleva la máscara del «populismo» y ejecuta sus gestos en las diversas apologías y manifiestos postmodernos sea, en realidad, un mero síntoma y reflejo de una mutación cultural crucial, donde lo que solía portar el estigma de «cultura de masas» o «comercial» se incluye ahora en un nuevo ámbito cultural de mayores dimensiones. En todo caso, sería lógico esperar que un término extraído de la tipología de las ideologías políticas sufriera reajustes semánticos básicos al desaparecer su referente original (esa agrupación al estilo de un Frente Popular de trabajadores, campesinos y pequeño-burgueses a la que se suele llamar «el pueblo»).

Al fin y al cabo, quizás no sea ésta una historia tan novedosa: recuérdese el gozo de Freud cuando descubre una oscura cultura tribal que, única entre las innumerables tradiciones del análisis de los sueños, había dado con la idea de que todo sueño esconde un signi-

ficado sexual —¡excepto los sueños sexuales, cuyo significado es otra cosa!—. Algo similar ocurre en el debate postmoderno y en la despolitizada sociedad burocrática que le corresponde, donde resulta que todas las posturas aparentemente culturales son formas simbólicas de moralización política, con excepción de la expresión explícitamente política que manifiesta un deslizamiento de la política a la cultura.

Aquí, la objeción habitual —que la clase se incluye a sí misma y que la taxonomía no incluye ningún lugar (lo bastante privilegiado) desde donde observarse a sí misma o facilitar su propia teorización— debe ser incorporada a la teoría como una especie de reflexividad defectuosa que se muerde la cola sin llegar nunca a cuadrar el círculo. La teoría de la postmodernidad se asemeja, en efecto, a un proceso incesante de rotación interna donde se invierte la posición del observador y se retoma el análisis a una escala mayor. Lo postmoderno nos invita, pues, a entregarnos a una sombría burla de la historicidad en general, en la que se repite monótonamente, como en la peor pesadilla, el esfuerzo de conseguir la autoconciencia con la que nuestra propia situación completaría de algún modo el acto de comprensión histórica, y donde este esfuerzo yuxtapone el grotesco carnaval de las repeticiones del concepto de autoconciencia al propio rechazo filosófico pertinente de este concepto. El recordatorio de que es imposible completar se representa entonces como el carácter ineludible de los signos de suma y resta, que saltan desde sus posiciones para importunar al observador externo e insistir sin tregua en un juicio moral que la propia teoría excluye de antemano. El acto provisional de prestidigitación por el que incluso este juicio moral se añade a la lista de rasgos pertinentes, a través de una teoría que consigue salir de sí misma por un momento para incluir sus propios límites externos, apenas dura lo que tarda la «teoría» en re-formarse y convertirse, serenamente, en un ejemplo del aspecto que supuestamente ha de tener el cierre que propone y presagia. Así, la teoría de la postmodernidad puede finalmente elevarse hasta el nivel del propio sistema y de sus propagandas más íntimas, que celebran la libertad innata de una autorreproducción cada vez más absoluta.

Estas circunstancias (que se adelantan, impidiéndola, a toda teoría infalible de lo postmoderno que se pueda recomendar sin reservas como arma, por no decir como prueba decisiva) nos piden que reflexionemos sobre un uso más correcto que impida la autoindulgencia de un regreso infinito. No obstante, puede que en este lugar concreto, nuevo y mágico, el falso problema se haya convertido en el único ámbito de la verdad, de tal modo que reflexionar sobre el arduo problema de la naturaleza de un arte político en condiciones quepor definición lo excluyen quizá no sea el peor modo de pasar el tiempo. De hecho (y esto se confirmará —o no—

en las páginas siguientes), me imagino que quizás el «arte político postmoderno» resulte ser solamente eso —no arte en un sentido antiguo, sino una interminable conjetura sobre cómo, para empezar, podría ser posible.

En cuanto a los dualismos de lo moderno/postmoderno (mucho más intolerables que la mayoría de los dualismos vulgares y corrientes, y quizá por eso mismo inmunes a los usos incorrectos de los que estos dualismos son siempre el signo tanto como el instrumento), quizás sirva añadir un tercer término para convertir este esquema reversible de anotación de diferencias en un esquema histórico más productivo y manejable. Ese tercer término —por el momento, llámemoslo «realismo», a falta de otro mejor— recoge la impronta del carácter secular de la purga ilustrada de los códigos sagrados, al mismo tiempo que atestigua la primera consolidación del sistema económico anterior a la «declinación de segundo orden» del lenguaje y del mercado en la época moderna y en el imperialismo. Este nuevo tercer término, anterior a los otros, los mantiene unidos a cualquier cuarto término que se plantee como hipótesis para los diversos precapitalismos, y proporciona un paradigma de desarrollo más abstracto que recapitula su cronología fuera de todo orden cronológico, como en el cine, la música rock o la literatura negra, por ejemplo. De este modo, lo que salva a este nuevo esquema de las aporías de los dualismos aquí enumerados constituye también una suerte de entrenamiento intelectual para dejar de lado las fechas, una especie de ascesis de lo diacrónico en la que aprendemos a posponer la recompensa final de la cronología como modo de comprensión. En cualquier caso, esta recompensa implicaría salir del sistema, que tiene en los dos o tres términos que aquí hemos enumerado sus elementos internos e infinitamente sustituibles.

Mientras seamos incapaces de hacer esto —y a la vista de cierta desgana justificada de avanzar un tercer término (tan conflictivo internamente como los otros dos juntos)— sólo cabe proponer el siguiente consejo, sencillo e higiénico: que el dualismo se utilice, en cierto sentido, contra sí mismo, como un campo de visión lateral que obliga a fijar un objeto que no interesa. De esta manera, una investigación rigurosa de uno u otro rasgo de lo postmoderno apenas revelará nada importante sobre la propia postmodernidad, pero, contra su voluntad y sin que sea ésa su intención, dirá mucho sobre lo moderno propiamente dicho; y quizá también resulte cierto lo contrario, aunque no habría por qué pensar que ambos son términos simétricamente opuestos. Una alternancia aún más rápida entre ambos puede contribuir, como poco, a evitar que tanto la actitud laudatoria como el anticuado gesto fulminante y moralizador se inmovilicen.

3
EL SURREALISMO SIN EL INCONSCIENTE

Con frecuencia se ha dicho que en cada época domina una forma o género privilegiado que por su estructura parece el más adecuado para expresar sus verdades secretas; o quizá, dicho de una manera más contemporánea, que esa forma puede ser el síntoma más evidente de lo que Sartre habría llamado la «neurosis objetiva» de ese tiempo y lugar concretos. Hoy, sin embargo, ya no creo que buscásemos estos objetos característicos o sintomáticos en el mundo y en el lenguaje de las formas o de los géneros. El capitalismo, y la época moderna, es un período en el que la extinción de lo sagrado y lo «espiritual» ha provocado que la profunda materialidad subyacente de todas las cosas se manifieste, chorreando y convulsa, a la luz del día; y está claro que la cultura misma es una de esas cosas cuya materialidad fundamental nos es ahora no sólo evidente, sino absolutamente ineludible. Pero esto también ha sido una lección histórica: que la cultura se haya *vuelto* material nos ha permitido entender que siempre *fue* material, o materialista, en sus estructuras y funciones. Nosotros, los postcontemporáneos, contamos con una palabra para este descubrimiento, una palabra que ha tendido a desplazar el antiguo lenguaje de los géneros y las formas: se trata, por supuesto, de la palabra *medium*, y sobre todo de su plural, *media*, que ahora combina tres rasgos relativamente diferenciados: el de un modo artístico o forma específica de producción estética, el de una tecnología específica que se suele organizar en torno a un aparato o máquina central y, por último, el de una institución social. Estos tres significados no definen a un medio, ni a los *media*, sino que designan las distintas dimensiones que deben abordarse para completar o construir esta definición. Debería ser evidente que la mayoría de los conceptos estéticos tradicionales y modernos —concebidos en gran parte, pero no exclusivamente, para textos literarios— no exige que

se preste esta atención simultánea a las múltiples dimensiones de lo material, lo social y lo estético.

Puesto que hemos tenido que aprender que la cultura actual es cosa de los *mass media*, por fin hemos empezado a entender que la cultura siempre lo fue y que las formas o géneros antiguos (incluso los antiguos ejercicios y meditaciones espirituales, los pensamientos y expresiones) también eran, cada uno a su manera, productos de los *media*. La intervención de la máquina, la mecanización de la cultura y la mediación de la cultura por la Industria de la Conciencia son hoy omnipresentes, y quizá sea interesante estudiar la posibilidad de que siempre lo hayan sido en el transcurso de la historia humana, incluso en modos de producción tan radicalmente diferentes como los antiguos modos precapitalistas.

No obstante, la paradoja de que una incipiente conceptualidad mediática desplace a la terminología literaria es que esto ocurre en el preciso momento en que la prioridad filosófica del propio lenguaje y de las diversas filosofías lingüísticas se ha vuelto dominante y casi universal. Así pues, el texto literario pierde su estatus privilegiado y ejemplar justo cuando las conceptualidades disponibles para analizar la enorme variedad de objetos de estudio que nos ofrece la «realidad» (todos ellos, con sus rasgos específicos, designados como «textos») han adoptado una orientación casi exclusivamente lingüística. Puede parecer, por tanto, que el análisis de los *mass media* en términos lingüísticos o semióticos implica un aumento imperialista del dominio del lenguaje para que incluya fenómenos no verbales (visuales o musicales, corporales, espaciales); pero, de igual manera, este análisis puede suponer un reto crítico y perturbador a los propios instrumentos conceptuales que se han empleado para completar esta operación de asimilación.

En cuanto a la prioridad emergente de los *mass media* hoy en día, apenas puede decirse que se haya descubierto nada nuevo. Durante unos setenta años, los más sabios profetas nos han advertido constantemente de que la forma artística dominante del siglo XX no era, en absoluto, la literatura (ni siquiera la pintura, el teatro o la sinfonía), sino el único arte nuevo e históricamente singular que se ha inventado en el período contemporáneo: el cine, es decir, la primera forma artística característicamente mediática. Lo extraño de este diagnóstico —cuya validez irrecusable es ya, pasado el tiempo, un lugar común— es que haya tenido tan pocos efectos prácticos. La literatura, reasimilando a veces con inteligencia y oportunismo las técnicas del cine a su propia sustancia, se mantuvo en el período moderno como paradigma ideológicamente dominante de lo estético, y siguió dejando abierto un espacio donde se buscaban las más ricas especies de la innovación. Sin embargo, el cine (sea cual sea su consonancia profunda con las realidades del siglo XX) mantuvo una

mera relación irregular con lo moderno, sin duda debido a las dos vidas o identidades discernibles que (como el *Orlando* de Virginia Woolf) estaba destinado a encarnar sucesivamente: la primera, el período mudo, cuando se dio vía libre a una fusión lateral del público de masas con lo formal o moderno (con medios y soluciones que nuestra peculiar amnesia histórica nos impide comprender hoy); la segunda, el período sonoro, que surgió como dominio de las formas de la cultura de masas (y del mercado) a las que tenía que enfrentarse el medio, hasta que consiguió reinventar las formas de lo moderno de una nueva manera, con los grandes *auteurs* de los años cincuenta (Hitchcock, Bergman, Kurosawa, Fellini).

Esta visión de las cosas sugiere que, por mucho que la afirmación de la prioridad del cine sobre la literatura contribuyese a sacarnos bruscamente de la cultura impresa y/o del logocentrismo, siguió siendo una formulación esencialmente *moderna*, aprisionada en un conjunto de valores y categorías culturales que, en plena postmodernidad, son manifiestamente anticuados e «históricos». Es evidente que hoy el cine —o al menos cierta parte del cine— se ha vuelto postmoderno, pero también lo han hecho algunas formas de producción literaria. No obstante, el argumento se centraba en la prioridad de estas formas, es decir, en su capacidad de servir de índice supremo, único y sintomático de la *Zeitgeist*. En un lenguaje más contemporáneo hablaríamos de su capacidad de encarnar la *dominante* cultural de una nueva coyuntura social y económica; y, mostrándole nuestro mejor semblante filosófico a la cuestión, diríamos que estas formas son los vehículos alegóricos y hermenéuticos más fértiles para describir el sistema. Sin embargo, el cine y la literatura ya no sirven para ello, si bien no voy a arremeter contra las pruebas, muy circunstanciales, de la dependencia cada vez mayor que ambos tienen de los materiales, las formas, la tecnología e incluso la temática que han recabado del otro arte o medio que, en mi opinión, es hoy el candidato más propicio para ostentar la hegemonía cultural.

La identidad de este candidato no es ningún secreto: se trata claramente del vídeo, en su doble manifestación de televisión comercial y de vídeo experimental, o «videoarte». No es ésta una tesis que haya que probar; más bien hay que intentar, como haré en el resto de este capítulo, demostrar el interés que tiene presuponerla y, en concreto, las múltiples consecuencias nuevas que se derivan de asignar a los procesos del vídeo una prioridad nueva y más central.

Sin embargo, debe subrayarse desde el comienzo un aspecto muy significativo de esta presuposición, ya que implica lógicamente la diferenciación radical y casi *a priori* entre la teoría cinematográfica y lo que se proponga como teoría, o incluso como descripción, del vídeo. La bonanza actual de la teoría cinematográfica hace que esta decisión y esta advertencia sean inevitables. Si la experiencia de la

pantalla de cine y sus imágenes hipnóticas es discernible (y fundamentalmente distinta) de la experiencia del monitor de televisión (y esto podría inferirse científicamente de sus diferencias técnicas en la codificación de la información visual, pero también cabría argumentarlo fenomenológicamente), la madurez y sofisticación de los conceptos del cine oscurecerán la originalidad de su primo hermano. Por eso, los rasgos específicos del vídeo precisan una reconstrucción a partir de cero, sin importar ni extrapolar categorías. Valga aquí una parábola para apoyar esta decisión metodológica: en cierta ocasión, Kafka observó respecto a la vacilación de los escritores judíos centroeuropeos entre escribir en alemán o en *yiddish* que la cercanía de ambos lenguajes impedía una traducción satisfactoria del uno al otro. Podríamos afirmar algo parecido sobre la relación entre el lenguaje de la teoría cinematográfica y el de la teoría del vídeo, si es que existe algo que pueda llamarse así.

Este tipo de dudas se ha planteado a menudo, nunca con tanta viveza como en una ambiciosa conferencia sobre el tema organizada por *The Kitchen* en octubre de 1980. Los dignatarios desfilaron en tropel hasta el podio sólo para quejarse de que no podían comprender por qué se les había invitado, ya que carecían de opiniones concretas sobre la televisión (que algunos admitían ver); muchos añadieron, como si se tratase de una ocurrencia posterior, que entre los conceptos que sobre la televisión se habían «producido» sólo uno tenía cierta viabilidad: el «flujo total» de Raymond Williams[1].

Quizás estas dos observaciones guarden una relación más íntima de lo que imaginamos: la obstrucción del pensamiento espontáneo ante esa ventanita sólida contra la que golpeamos nuestras cabezas no se desvincula, precisamente, del flujo total o absoluto que observamos a través de ella.

Parece posible que, en una situación de flujo total donde los contenidos de la pantalla manan sin cesar ante nosotros (o en una situación donde las interrupciones —o sea, la publicidad— no son tanto intermisiones como oportunidades fugaces de ir al servicio o comerse un bocadillo), lo que solía llamarse «distancia crítica» se haya quedado obsoleto. Apagar la televisión tiene poco que ver con el intermedio de una obra teatral o de una ópera, o con el gran final de un largometraje, cuando las luces regresan lentamente y la memoria inicia su misteriosa tarea. Si todavía es posible algo así como la distancia crítica en una película, sin duda se entreteje con la pro-

1. R. Williams, *Television*, Nueva York, 1975, p. 92. A los lectores de recopilaciones como *Regarding Television* (American Film Institute Monograph n.° 2, Maryland, 1983) de A. Kaplan, y *Video Culture: A Critical Investigation* (Nueva York, 1986), de J. Hanhardt, estas afirmaciones les pueden parecer asombrosas. Sin embargo, un tema frecuente de estos artículos sigue siendo el de la ausencia, demora, represión o imposibilidad de la teoría del vídeo propiamente dicha.

pia memoria. Pero no parece que la memoria desempeñe ningún papel en la televisión, ya sea en la comercial o en otra (se podría decir que tampoco en la postmodernidad en general): en ella, nada hechiza a la mente ni deja postimágenes como los grandes momentos del cine (que, por supuesto, no ocurren necesariamente en las «grandes» películas). Así pues, una descripción de la exclusión estructural de la memoria, y de la distancia crítica, puede muy bien conducir hasta lo imposible, a saber, una teoría del vídeo —de cómo bloquea su propia teorización convirtiéndose en una teoría por derecho propio.

No obstante, mi experiencia es que no se consigue pensar en cosas simplemente decidiéndolo, y que a las corrientes más profundas de la mente a menudo hay que sorprenderlas de modo indirecto; a veces, incluso, con traiciones y ardides, como cuando nos desviamos de una meta con el fin de conseguirla más directamente o apartamos la mirada de un objeto para registrarlo con exactitud. En este sentido, pensar algo adecuado sobre la televisión comercial puede suponer ignorarla y pensar en otra cosa; en nuestro caso, el vídeo experimental (o bien esa forma o género nuevo llamado MTV, del que no puedo ocuparme aquí). No se trata tanto de la oposición entre la cultura de masas y la alta cultura como de situaciones de laboratorio controladas: lo que en el mundo de la vida cotidiana parece aberrante o extravagante por su gran especialización —la poesía hermética, por ejemplo— a menudo puede proporcionar información crucial sobre las propiedades de un objeto de estudio (lenguaje, en este caso), cuyas familiares formas cotidianas lo oscurecen. Liberado de toda limitación convencional, el vídeo experimental nos permite presenciar la gama completa de posibilidades y potencialidades de este medio de tal modo que ilumina sus usos más restringidos, que son subconjuntos y casos especiales suyos.

Sin embargo, incluso esta aproximación a la televisión mediante el vídeo experimental necesita que se la distancie y desplace, si es que el lenguaje de la innovación formal y de las posibilidades ampliadas nos lleva a esperar que florezcan y se multipliquen las nuevas formas y lenguajes visuales: por supuesto, existen, y en un grado tan desconcertante en la breve historia del videoarte (fechada a veces desde los primeros experimentos de Nam June Paik en 1963) que podríamos preguntarnos si una descripción o teoría podrá jamás abarcar su diversidad. Me ha sido clarificador llegar hasta este tema desde una dirección muy distinta, planteando la cuestión del *aburrimiento* como respuesta estética y como problema fenomenológico. En las tradiciones freudiana y marxista (para la segunda, véase Lukács, pero también la reflexión de Sartre sobre la «estupidez» en sus diarios de guerra), el «aburrimiento» no se considera una propiedad objetiva de las cosas y las obras sino una respuesta al bloqueo

de energías (bien se conciban éstas en términos de deseo o de praxis). Así, el aburrimiento es interesante como reacción a situaciones de parálisis y también, sin duda, como mecanismo de defensa o comportamiento de negación. Incluso en el marco más estrecho de la recepción cultural, el aburrimiento frente a un tipo de obra, estilo o contenido concretos admite siempre un uso productivo como síntoma valioso de nuestros propios límites existenciales, ideológicos y culturales, un índice de lo que hay que rechazar de las prácticas culturales de otras personas y de la amenaza que suponen para nuestras propias racionalizaciones de la naturaleza y el valor del arte. Asimismo, no es ningún secreto que, en algunas de las obras más significativas del modernismo, a menudo lo aburrido puede ser muy interesante, y viceversa; combinación ésta que la lectura de cien frases de Raymond Roussel, por ejemplo, puede encarnar. De este modo, primero debemos intentar vaciar el concepto de lo *aburrido* (y su experiencia) de todo eco axiológico, y poner entre paréntesis la cuestión del valor estético. Es una paradoja a la que podemos acostumbrarnos: si un texto aburrido también puede ser bueno (o interesante, como decimos ahora), quizás los textos apasionantes, que incorporan diversión, distracción y consumo de tiempo, también puedan a veces ser «malos» (o «degradados», dicho con el lenguaje de la Escuela de Frankfurt).

En cualquier caso, imaginemos una cara en la pantalla de la televisión que, acompañada de un flujo infinito e incomprensible de gemidos y murmullos, permanece absolutamente inexpresiva e inmutable durante el desarrollo de la «obra», llegando a parecer un icono o una máscara atemporal inmóvil y flotante. Es una experiencia a la que quizás estemos dispuestos a someternos, por curiosidad, durante algunos minutos. Sin embargo, cuando empezamos a hojear distraídamente la programación y descubrimos que este videotexto dura veintiún minutos, el pánico se apodera de nosotros y nos parece preferible cualquier otra cosa. Pero veintiún minutos no es una duración tan larga en otros contextos (la inmovilidad del adepto o del místico religioso puede ser un punto de referencia); la naturaleza de esta concreta forma de aburrimiento estético se vuelve así un interesante problema, sobre todo si pensamos en la diferencia entre ver videoarte y las experiencias análogas del cine experimental (siempre podemos apagar el primero, sin tener que atender por cortesía a un ritual social e institucional). Sin embargo, como ya he sugerido, debemos rehuir la fácil conclusión de que esta cinta o texto es simplemente malo; debemos añadir, para anticiparnos a malentendidos, que hay todo tipo de videotextos divertidos y fascinantes, pero entonces también debemos evitar la conclusión de que éstos son simplemente mejores (o «buenos» en sentido axiológico).

Surge así una segunda posibilidad, un segundo intento de ex-

plicar, que implica a la intención del autor. Podemos concluir que la elección del autor del vídeo fue deliberada y consciente, y que, por tanto, los veintiún minutos de esta cinta se deben entender como una provocación, como un asalto premeditado al espectador, por no hablar de un acto de flagrante agresividad. En tal caso, nuestra respuesta fue la correcta: aburrimiento y pánico son reacciones adecuadas y suponen el reconocimiento del significado de ese acto estético concreto. Aparte de las conocidas aporías implicadas en los conceptos del propósito y la intención literarios, es casi imposible restablecer la temática de esta agresividad (estética, de clase, de género o cualquier otra) atendiendo a la cinta de vídeo aislada.

Sin embargo, quizás podamos esquivar los problemas de los motivos del sujeto individual dirigiéndonos al otro tipo de mediación implicada, a saber, la tecnología y la propia máquina. Por ejemplo, *se dice que en los primeros tiempos de la fotografía o, más bien, del* daguerrotipo se obligaba a los individuos a sentarse en total inmovilidad durante períodos de tiempo que, si bien en el curso cotidiano de las cosas no eran tan largos, se podían considerar como *relativamente* insoportables. Podemos imaginarnos las gesticulaciones incontrolables de los músculos faciales, por ejemplo, o las ansias arrolladoras de rascarse o reír. Los primeros fotógrafos inventaron algo similar a la silla eléctrica, donde las cabezas de los sujetos retratados (desde los generales más modestos y banales hasta el propio Lincoln) se sujetaban con abrazaderas y quedaban inmovilizadas por detrás durante los cinco o diez minutos obligatorios de la exposición. Roussel, a quien ya he mencionado, es algo así como un equivalente literario de este proceso: su descripción de objetos increíblemente detallada y minuciosa —un proceso infinito, sin principio ni *interés* temático de ningún tipo— obliga al lector a abrirse paso laboriosamente frase tras frase, en un mundo sin fin. Cabría ahora identificar los curiosos experimentos de Roussel con una suerte de anticipación de la postmodernidad en el seno del antiguo período moderno; en cualquier caso, es al menos razonable pensar que las aberraciones y los excesos que en el período moderno eran marginales o subordinados pasan a ser dominantes cuando se produce la reestructuración sistémica de la llamada postmodernidad. Aun así, es evidente que el vídeo experimental, lo fechemos desde la obra del antepasado Paik a comienzos de los años sesenta o desde la pleamar de este nuevo arte que se instala a mediados de los años setenta, es rigurosamente colindante con la postmodernidad como período histórico.

Así pues, nos encontramos con la máquina a ambos lados; la máquina como sujeto y objeto, en la misma medida y de manera indiferente: la máquina del aparato fotográfico apunta como un

cañón de fusil al sujeto, cuyo cuerpo está encajado en su correlativo mecánico mediante un aparato de registro/recepción. Los espectadores indefensos ante el tiempo del vídeo están, pues, tan prisioneros, integrados y neutralizados mecánicamente como los antiguos sujetos fotográficos, que durante un tiempo se convertían en parte de la tecnología del medio. No cabe duda de que el cuarto de estar (o incluso la relajada informalidad del museo de vídeo) es un lugar inverosímil para que se produzca esta asimilación de los sujetos humanos a la tecnología: pero el flujo temporal total del videotexto exige una atención voluntaria nada relajada, y bastante distinta del cómodo recorrido visual de la pantalla de cine, por no hablar del desapego indiferente del espectador del teatro de Brecht. La teoría cinematográfica reciente ha aportado interesantes análisis (la mayoría desde una perspectiva lacaniana) de la relación entre la mediación de la máquina fílmica y la construcción de la subjetividad del espectador; esta última, aun estando despersonalizada, tiene a la vez una fuerte motivación para restablecer las falsas homogeneidades del ego y de la representación. Intuyo que la despersonalización mecánica (o descentramiento del sujeto) llega aún más lejos en el nuevo medio, donde los propios autores se disuelven junto al espectador (aspecto este al que enseguida volveré en otro contexto).

Al ser el vídeo un arte temporal, es posible observar en la propia experiencia del tiempo los efectos más paradójicos de esta apropiación tecnológica de la subjetividad. Aunque siempre lo olvidemos, todos sabemos que las escenas y las conversaciones ficticias de la pantalla de cine escorzan drásticamente la realidad según avanza el reloj, y que, debido a los misterios (hoy ya codificados) de las técnicas de narración cinematográfica, nunca coinciden con la supuesta duración de tales momentos en la vida real, o en «tiempo real». Un director de cine siempre puede provocar en nosotros este incómodo recuerdo, regresando de vez en cuando al tiempo real en un episodio cualquiera que, de esta manera, amenaza con proyectar el mismo malestar insoportable que antes atribuimos a ciertas cintas de vídeo. ¿Es posible que sea la «ficción» lo que aquí se cuestiona y que podamos definirla esencialmente como la construcción de estas temporalidades ficticias y escorzadas (bien del cine o de la lectura), que pasan a sustituirse por un tiempo real al que, de este modo, conseguimos olvidar por el momento? De esta manera, el problema de la ficción y lo ficticio se disociaría radicalmente de las cuestiones relativas a la narrativa y la narración de relatos (aunque mantendría un papel y una función centrales en la práctica de ciertas formas de narración): muchas de las confusiones del llamado debate de la representación (a menudo se asimila a un debate sobre el realismo) se disipan justamente con esta distinción

analítica entre los efectos de la ficción y sus temporalidades ficticias, por un lado, y las estructuras narrativas, por otro.

En cualquier caso, si esto es así cabría afirmar que el vídeo experimental *no* es, en este sentido, ficticio; no proyecta un tiempo ficticio ni se ocupa de la ficción o de las ficciones (aunque puede tratar con estructuras narrativas). Esta primera distinción posibilita otras, y plantea interesantes problemas nuevos. El cine, por ejemplo, se acerca en su forma documental al estatus de lo no ficticio; pero varias razones me llevan a sospechar que casi todo el cine documental (y el vídeo documental) sigue proyectando una suerte de ficción residual, una especie de tiempo documental construido, desde el seno de su ideología estética y de sus ritmos y efectos secuenciales. Mientras tanto, junto a los procesos no ficticios del vídeo experimental, hay al menos una forma de vídeo que aspira claramente a una ficción de tipo cinematográfico. Se trata de la televisión comercial, cuyas características peculiares (tanto si las deploramos como si las celebramos) quizá se comprendan mejor mediante una descripción del vídeo experimental. En otras palabras, describir series de televisión, obras dramáticas y similares en términos de la imitación que este medio hace de otras artes y medios (sobre todo de la narrativa cinematográfica) probablemente nos condene a pasar por alto el aspecto más interesante de su situación de producción: es decir, cómo consigue producir la televisión comercial el simulacro del tiempo ficticio a partir de los lenguajes rigurosamente no ficticios del vídeo.

En cuanto a la temporalidad, el movimiento moderno la concibió, en el mejor de los casos, como una experiencia, y en el peor como un tema, si bien la realidad que atisbaron los primeros modernos del siglo XIX (a la que remite el término *ennui*) es ya, sin duda, la temporalidad del aburrimiento que hemos localizado en el proceso del vídeo, el transcurso del tiempo real minuto a minuto, la aterradora realidad irrevocable que subyace al contador en marcha. Pero quizás la participación de la máquina en todo esto nos permita esquivar ahora a la fenomenología y a la retórica de la conciencia y de la experiencia, para enfrentarnos a esta temporalidad aparentemente subjetiva de una manera nueva y materialista que, a su vez, también es un nuevo tipo de materialismo, no de la materia sino de la maquinaria. Reformulando nuestras observaciones iniciales en torno al efecto retroactivo de los nuevos géneros, podríamos decir que es como si la llegada de la máquina (tan central en la organización de Marx del *Capital*) descubriera de modo inesperado la materialidad producida de la vida y el tiempo humanos. En efecto, junto a las diversas versiones fenomenológicas de la temporalidad y a las filosofías e ideologías del tiempo, hemos llegado a recabar un amplio espectro de estudios históricos sobre la construcción social del pro-

pio tiempo, siendo sin duda el más influyente el ensayo clásico de E. P. Thompson[2] sobre los efectos de introducir el cronómetro en el ámbito laboral. El tiempo real es, en este sentido, tiempo objetivo; esto es, el tiempo de los objetos, un tiempo sometido a las mediciones a que se someten los objetos. El tiempo mensurable se convierte en una realidad con la llegada de la propia medición, o sea, de la racionalización y la reificación tal como las entendieron Weber y Lukács; el tiempo del reloj presupone una peculiar máquina espacial —es el tiempo de una máquina o, mejor aún, el tiempo de la máquina misma.

He intentado sugerir que el vídeo es algo único, y en este sentido, algo históricamente privilegiado o sintomático, porque es el único arte o medio de comunicación donde el lugar preciso de la forma es esta costura fundamental entre el espacio y el tiempo; también, porque su maquinaria domina y despersonaliza específicamente tanto al sujeto como al objeto, transformando al primero en un mecanismo de registro casi material del tiempo mecánico del segundo y de la imagen videográfica o «flujo total». Si aceptamos la hipótesis de que se puede periodizar el capitalismo atendiendo a los saltos cuánticos o mutaciones tecnológicas con los que responde a sus más profundas crisis sistémicas, quizás quede un poco más claro por qué el vídeo, tan relacionado con la tecnología dominante del ordenador y de la información de la etapa tardía, o tercera, del capitalismo, tiene tantas probabilidades de erigirse en la forma artística por excelencia del capitalismo tardío.

Estas observaciones nos permiten volver al concepto del flujo total y abordar su relación con el análisis de la televisión comercial (o de ficción) de una forma distinta. El tiempo material o de la máquina interrumpe el flujo de la televisión comercial con ciclos de programación de una hora y de media hora, salpicados por esas sombras espectrales que son los breves ritmos de los anuncios. He insinuado que estos cortes regulares y periódicos nada tienen que ver con los tipos de clausura de las demás artes, incluso del cine, pero aun así permiten simular esta clausura y, por tanto, la producción de una suerte de tiempo de la ficción. El simulacro de lo ficticio usa esas interrupciones materiales, de forma similar al aprovechamiento que hace un sueño de estímulos corporales externos para reinsertarlos dentro de sí y convertirlos en comienzos y finales aparentes; o, en otras palabras, es la ilusión de una ilusión, la simulación de segundo orden de algo que, en otras formas artísticas, es una ficción o temporalidad ilusoria de primer orden. Pero sólo una perspectiva dialéctica que postule presencias y ausencias, apariencias y realidades, o esencias, puede revelar estos procesos constitutivos.

2. «Time, Work-discipline, and Industrial Capitalism»: *Past and Present* 38 (1967).

Por ejemplo, para una semiótica unidimensional o positivista que sólo puede operar con las puras presencias y los datos existentes de segmentos de vídeo, ya sea comercial o experimental, estas dos formas afines aunque dialécticamente tan distintas se reducen a cortes y duraciones de un material idéntico, al que se aplican entonces idénticos instrumentos de análisis. La televisión comercial no es un objeto autónomo de estudio; para comprenderla tal y como es hay que situarla dialécticamente frente a ese otro sistema significante que hemos llamado vídeo experimental, o videoarte[3].

La hipótesis de que el medio del vídeo posee una mayor materialidad sugiere que quizás sea mejor buscar analogías en otros lugares, y no en las obvias referencias dobles de la televisión comercial, del cine de ficción o incluso del cine documental. Debemos considerar la posibilidad de que el precursor más sugerente de esta nueva forma se halle en la animación o en el dibujo animado, cuya singularidad materialista (y no ficticia, paradójicamente) presenta al menos dos facetas: por un lado, una correspondencia o ajuste constitutivo entre un lenguaje musical y uno visual (dos sistemas plenamente elaborados que ya no se subordinan uno a otro, como en el cine de ficción), y, por otro, la obvia elaboración de las imágenes animadas que, en su incesante metamorfosis, obedecen a las leyes «textuales» de la escritura y el dibujo antes que a las «realistas» de la verosimilitud, fuerza de gravedad, etc. La animación fue la primera gran escuela que enseñó a leer los significantes materiales (en lugar del aprendizaje narrativo de los objetos de la representación: personajes, acciones y similares). Pero en la animación, como después en el vídeo experimental, las resonancias lacanianas de este lenguaje de significantes materiales se ven inevitablemente acompañadas por la fuerza omnipresente de la praxis humana, sugiriendo un materialismo activo de la producción más que un materialismo estático o mecánico de la propia materialidad como soporte inerte.

Ciertamente, el flujo total tiene importantes consecuencias metodológicas para el análisis del vídeo experimental, y en concreto para la constitución del objeto o unidad de estudio que este medio presenta. Por supuesto, no es ninguna casualidad que hoy, en plena postmodernidad, el antiguo lenguaje de la «obra» —la obra de arte, la obra maestra— haya sido desplazado en todas partes por el muy distinto lenguaje del «texto», los textos y la textualidad, un lenguaje del que se excluye estratégicamente la consecución de la forma orgánica o monumental. En este sentido, todo puede ser un texto (la vida cotidiana, el cuerpo, las representaciones políticas), y los obje-

3. Éste es un punto que he intentado argumentar de modo más general respecto a la relación entre el estudio de la «alta literatura» (o, más bien, el modernismo) y el estudio de la cultura de masas, en «Reification and Utopia in Mass Culture» (1977; reeditado en *Signatures of the Visible*, 1990).

tos que antes eran «obras» se pueden releer ahora como inmensos conjuntos o sistemas de textos de diverso tipo superpuestos a través de las distintas intertextualidades, fragmentos sucesivos o, nuevamente, el simple proceso (que en lo sucesivo se llamará producción textual o textualización). Por tanto, la obra de arte autónoma (así como el antiguo sujeto autónomo o ego) parece haberse esfumado, volatilizado.

No hay nada mejor para demostrar todo esto materialmente que los «textos» del vídeo experimental. Y, sin embargo, esta situación enfrenta al analista a varios problemas nuevos e insólitos que, si bien de un modo u otro son característicos de todas las postmodernidades, aquí se agudizan. Si las antiguas formas modernizantes y monumentales, esos conjuntos totalizadores como el Libro del Mundo, las «montañas mágicas» de los estilos modernistas de arquitectura, el ciclo central de la ópera mítica de un Bayreuth o el propio Museo como centro de todas las posibilidades de la pintura, ya no son los marcos organizativos fundamentales de análisis e intepretación; si, en otras palabras, no hay ya obras maestras, por no decir un canon, ni «grandes» libros (e incluso es problemático el concepto de *buenos* libros), y si nos enfrentamos a partir de ahora a «textos» (esto es, lo efímero), obras desechables que inmediatamente desean sumirse en el detritus acumulativo del tiempo histórico, es difícil y hasta contradictorio organizar un análisis y una interpretación en torno a uno solo de estos fragmentos al vuelo. Seleccionar —incluso a modo de «ejemplo»— un único videotexto y comentarlo a solas equivale fatalmente a restaurar la ilusión de la obra maestra o del texto canónico, reificando así la experiencia del flujo total de donde se extrajo por un momento. Ver un vídeo implica sumergirse en su flujo total, preferentemente una especie de sucesión aleatoria de tres o cuatro horas de cintas a intervalos regulares. En este sentido (y debido a la comercialización de la televisión pública y de la televisión por cable) el vídeo es un fenómeno urbano que pide la presencia de bancos o museos de vídeo en el barrio, para que los visitemos con los mismos hábitos institucionalizados y relajada informalidad con que solíamos ir al teatro o a la ópera (incluso a las salas de cine). Lo que está fuera de toda cuestión es que contemplemos una sola «obra de vídeo» por sí misma; en ese sentido, cabría decir que no hay obras maestras del vídeo, que nunca podrá haber un canon del vídeo y que hasta una teoría del vídeo de autor encierra graves problemas (por mucho que la firma aún tenga en éste una presencia evidente). El texto «interesante» debe destacar entre un flujo indiferenciado y aleatorio de otros textos. Surge así una suerte de principio de Heisenberg para el análisis del vídeo: los lectores y analistas están condenados al examen de textos específicos e individuales, uno tras otro; o, si se prefiere, se les condena a una suerte de *Darstellung*

lineal en la que tienen que hablar de cada texto individual por separado. Pero esta misma forma de percepción y crítica enseguida interfiere con la realidad de la cosa percibida y la intercepta a medio camino, distorsionando los hallazgos hasta tal punto que se vuelven irreconocibles. La discusión, la indispensable selección preliminar y el aislamiento de un único «texto», lo vuelve a transformar automáticamente en una obra, reconvierte al anónimo realizador del vídeo[4] en un artista o *auteur* con nombre propio, y abre el camino de regreso para todos aquellos aspectos de una antigua estética modernista que la naturaleza revolucionaria del nuevo medio debía, precisamente, borrar y disipar.

A pesar de todas estas restricciones y reservas, no parece que podamos avanzar este estudio de las posibilidades del vídeo sin examinar un texto concreto: *AlienNATION*, una «obra» de veintinueve minutos de duración que realizaron en la Escuela del Art Institute of Chicago en 1979 Edward Rankus, John Manning y Barbara Latham. Evidentemente, para el lector será un texto imaginario, pero no debe «imaginar» que el espectador se halla en una situación muy distinta. Describir este río de imágenes de todo tipo después de verlas equivale a violar el presente perpetuo de la imagen y reorganizar los escasos fragmentos que permanecen en la memoria, según esquemas que probablemente revelen más cosas sobre la mente lectora que sobre el propio texto: ¿intentamos acaso reconvertirlo en algún tipo de historia? (Un libro muy interesante de Jacques Leenhardt y Pierre Józsa, *Lire la lecture* [París, 1982] muestra el funcionamiento de este proceso incluso en la lectura de «novelas sin argumento»; la memoria del lector inventa «protagonistas», viola la experiencia de la lectura con el fin de reordenarla en escenas reconocibles y secuencias narrativas, etc.). O bien, situándonos en un nivel crítico más sofisticado: ¿Intentamos, al menos, organizar el material en bloques y ritmos temáticos y puntuarlo de nuevo con comienzos y finales, con gráficos que reflejan el ascenso y la bajada de la emotividad, los clímax, los fragmentos muertos, las transiciones, recapitulaciones y similares? Sin duda, pero la reconstrucción de estos movimientos formales globales es diferente cada vez que miramos la cinta. Por una parte, veintinueve minutos de vídeo son mucho más que el segmento temporal equivalente de un largometraje; y no exageramos al decir que existe una *contradicción* auténtica y muy acusada entre la experiencia casi alucinógena del presente de la imagen del vídeo, y cualquier tipo de memoria textual donde pudieran insertarse los sucesivos presentes (incluso el regreso y el reconocimiento de viejas imágenes se aprovecha, por así decirlo, de pasada, y casi demasiado

4. Aquí me refiero fundamentalmente al *buen* anonimato de la obra manufacturada de tipo medieval, por oposición a la suprema subjetividad demiúrgica o «genio» del Maestro moderno.

tarde para que nos sirva de algo). Si el contraste con las estructuras de la memoria de las películas de ficción al estilo de Hollywood es absoluto y obvio, parece —y esto es más difícil de documentar o de argumentar— que la brecha entre esta experiencia temporal y la del cine *experimental* no es menor. Estos trucos de *op art* y los minuciosos montajes visuales recuerdan sobre todo a los clásicos de antaño, como *Ballet mechanique*; pero intuyo que, más allá de nuestra diferente situación institucional (sala de cine de arte y ensayo, pantalla de televisión en casa o bien en un museo del videotexto), son experiencias muy dispares. Concretamente, los bloques de material son mayores en el cine y se perciben de manera más exagerada y tangible (incluso cuando se suceden a toda velocidad), determinando un sentido de las combinaciones más lento que el que permiten los atenuados datos visuales de la pantalla de televisión.

Así pues, sólo podemos enumerar unos cuantos materiales de vídeo que no son temas (en su mayoría, son citas materiales procedentes de algún almacén semi-comercial), pero que sin duda no presentan la densidad de la puesta en escena de Bazin, pues incluso los segmentos que no se han extraído de secuencias ya existentes, sino que obviamente se han filmado para esta cinta, presentan un aspecto de productos desgastados y descoloridos que los vuelve «ficticios» y los escenifica, frente a la realidad manifiesta de las otras imágenes-en-el-mundo, de los objetos-imágenes. Hay así un sentido en el que la palabra *collage* todavía puede denotar esta yuxtaposición de lo que quisiéramos llamar materiales «naturales» (las secuencias fílmicas nuevas o directas) y los materiales artificiales (las imágenes precocinadas que la máquina misma ha «mezclado»). Pero la jerarquía ontológica del antiguo *collage* pictórico sí sería errónea: en esta cinta de vídeo, lo «natural» es peor y ha sufrido una mayor degradación que lo artificial, que ya no connota la segura vida cotidiana de una nueva sociedad construida humanamente (como ocurría con los objetos del cubismo) sino el ruido y las señales embrolladas, la inconcebible basura informativa de la nueva sociedad de los *media*.

Hay primero un pequeño chiste existencial sobre un «punto» de tiempo extirpado de una «cultura» temporal parecida a una *crêpe*; después aparecen ratones de laboratorio, mientras una voz recita informes pseudocientíficos y programas terapéuticos (cómo enfrentarse al estrés, el cuidado de la belleza, hipnosis para adelgazar, etc.); sigue un metraje de ciencia ficción (con música de monstruos y diálogos *camp*), procedente en su mayor parte de una película japonesa de 1965, *Monster Zero*. A estas alturas, el aluvión de materiales/imágenes se vuelve demasiado denso como para enumerarlo: efectos ópticos, juegos de construcción y grúas infantiles, reproducciones de pintura clásica, maniquíes, imágenes publicitarias, impresos de ordenador, ilustraciones de libros de texto, figuras de cómic que se levan-

tan y caen (incluido un maravilloso sombrero de Magritte que se hunde lentamente en el Lago Michigan), relámpagos difusos, una mujer acostada y quizás hipnotizada (a menos que, como en la novela de Robbe-Grillet, se trate tan sólo de la fotografía de una mujer acostada y quizás hipnotizada); y también vestíbulos ultramodernos de hoteles u oficinas, con escaleras mecánicas que suben en todas direcciones y a distintos ángulos; tomas de una esquina callejera con poco tráfico, un niño subido a una gran rueda y unos cuantos peatones con la compra; un inquietante primer plano de detritus y bloques de construcción infantiles a la orilla de un lago (en uno de los bloques reaparece el sombrero de Magritte en la realidad: suspendido sobre un palo en la arena); sonatas de Beethoven, los *Planetas* de Holst, música disco, órganos funerarios, efectos de sonido del espacio exterior, el tema de *Lawrence de Arabia* acompañando la llegada de platillos volantes al horizonte de Chicago; una grotesca secuencia donde se disecciona con escalpelos unos rectángulos naranja parecidos a los bollitos Hostess Twinkies, y luego se los estruja con un torno y se destrozan a puñetazos; un recipiente de leche que gotea; bailones de discoteca en su habitat; imágenes de planetas; primeros planos de diversos tipos de pinceladas, anuncios para cocinas de los años cincuenta, y muchas cosas más. A veces, parecen combinarse en secuencias más largas, como cuando el relámpago difuso se sobrecarga con toda una serie de juegos ópticos, anuncios, figuras de cómic, música de cine y diálogos radiofónicos inconexos. Otras, como en la transición desde un acompañamiento relativamente meditabundo de «música clásica» a la estridencia de un ritmo propio de la cultura de masas, el principio de la variación es obvio y torpe. Y hay aún otras en las que el flujo acelerado de imágenes mezcladas presenta una cierta urgencia temporal unificada, el *tempo* del delirio, por así decirlo, o del ataque experimental directo al espectador-sujeto. Mientras, el conjunto se puntúa al azar con señales formales: el «prepárese a desconectar», aparentemente concebido para advertir al espectador del inminente final, y la toma final de la playa, que usa un lenguaje connotativo más característicamente cinematográfico: un mundo de objetos se dispersa en fragmentos, pero también se toca una especie de límite o de borde último (como en la secuencia final de *La Dolce Vita* de Fellini). Todo esto es, sin duda, un elaborado juego visual o una broma (si es que se esperaba algo más «serio»): si se quiere, un ejercicio de prácticas de un estudiante, pero el *tempo* de la historia del vídeo experimental es tal que sus protagonistas o los expertos son capaces de ver esta producción de 1979 con cierta nostalgia, y recordar que en aquellos tiempos la gente hacía ese tipo de cosas pero que hoy se ocupa de cosas distintas.

Las preguntas más interesantes que plantea un videotexto de este tipo siguen siendo preguntas relativas al valor y a la interpreta-

ción —y espero que quede claro que, sea cual sea su valor o su significado, el texto *funciona*, puede verse una y otra vez (debido, en parte, a su sobrecarga informativa, que el espectador nunca conseguirá dominar)—. Debe entenderse, claro está, que quizás la ausencia de toda respuesta posible sea la cuestión históricamente interesante. Pero mi intento de contar o resumir este texto deja claro que incluso antes de llegar a la pregunta interpretativa —«¿qué quiere decir?» o, en su versión pequeño-burguesa, «¿qué se supone que representa?»— debemos enfrentarnos a las cuestiones preliminares de la forma y la lectura. No es evidente que un espectador llegue a alcanzar jamás un momento de conocimiento y memoria saturada del que lentamente se desprenda una lectura formal de este texto en el tiempo: comienzos y temas incipientes, combinaciones y desarrollos, resistencias y luchas por el dominio, resoluciones parciales, formas de clausura que conducen a uno u otro punto final. Si se pudiera establecer un gráfico global del tiempo formal de la obra, por muy tosco y general que fuera, nuestra descripción necesariamente seguiría siendo tan vacía y abstracta como la terminología de la forma musical, cuyos problemas actuales, en la música aleatoria y postdodecafónica, son análogos (aunque las dimensiones matemáticas del sonido y de la notación musical aportan soluciones que parecen más tangibles). Tengo la impresión, sin embargo, de que incluso las escasas marcas formales que hemos sido capaces de aislar —la orilla del lago, los bloques de edificios, el «sentido de un final»— son engañosos; ya no son aspectos o elementos de una forma, sino signos y huellas de antiguas formas. Hemos de recordar que esas formas aún se incluyen dentro de los retazos, del material bricolado, de este texto; la sonata de Beethoven es tan sólo un componente de este bricolaje, como una tubería rota que se recupera y encaja en una escultura, o una página de periódico rasgada y pegada a un lienzo. Pero en el segmento musical de la obra tardía de Beethoven, la «forma» en el sentido tradicional persiste y se puede nombrar —la «cadencia descendente», por ejemplo, o la «reaparición del primer tema»—. Lo mismo puede decirse de los fragmentos de la película japonesa de monstruos: incluyen citas de la propia forma de la ciencia ficción como «descubrimiento», «amenaza», «huida tentativa», etc. (aquí, la terminología formal disponible, por analogía con la nomenclatura musical, probablemente se reduciría a Aristóteles, Propp y sus sucesores o Eisenstein, que casi son las únicas fuentes de un lenguaje neutral del movimiento de la forma narrativa). Así pues, la pregunta que surge es si las propiedades formales de estos segmentos y trozos citados se transfieren a alguna parte del propio vídeo, al bricolaje del que son partes y componentes. Pero esta pregunta se debe plantear primero respecto al micronivel de los episodios y momentos individuales. En lo que respecta a las propie-

dades formales más globales del texto considerado como una «obra» y como una organización temporal, la imagen de la orilla del lago sugiere que la poderosa forma de la vieja clausura temporal o musical sólo está presente aquí como un residuo formal: fuera lo que fuese aquello que en el final de Fellini aún conservaba las huellas de un residuo mítico —el mar como elemento primordial, como lugar donde lo humano y lo social confrontan la otredad de la naturaleza—, es algo borrado y olvidado desde hace tiempo. Ese contenido se ha esfumado, dejando tan sólo un tenue vestigio de su connotación formal originaria, esto es, de su función sintáctica como clausura. En este punto más atenuado del sistema de signos, el significante se ha vuelto poco más que un débil recuerdo de un signo anterior y, en efecto, de la función formal de ese signo ahora extinto.

El lenguaje de la connotación que comenzó a imponerse en el párrafo anterior exige a su vez una relectura del más importante análisis que existe de este concepto, el de Roland Barthes. Siguiendo a Hjemslev, Barthes lo desarrolló en sus *Mitológicas,* pero en su posterior trabajo «textual» rechazó la diferenciación implícita entre lenguajes de primer y segundo grado (denotación y connotación). Éstos debieron de llegar a parecerle una réplica de las antiguas divisiones entre lo estético y lo social, entre el libre juego artístico y la referencialidad histórica —divisiones éstas que ensayos como *El placer del texto* procuraron eludir—. No importa que la teoría anterior (que aún hoy ejerce una enorme influencia en los estudios de los *media*) invirtiera ingeniosamente las prioridades de esta oposición, asignando autenticidad (y por tanto valor estético) al valor denotativo de la imagen fotográfica y una culpable funcionalidad social o ideológica a su prolongación más «artificial» en textos publicitarios. Éstos, apropiándose del texto denotativo originario para convertirlo en su nuevo contenido, fuerzan a las imágenes ya existentes a servir a cierto juego ampliado de pensamientos degradados y mensajes comerciales. Cualesquiera que sean los intereses e implicaciones de este debate, es obvio que la clásica concepción temprana de Barthes sobre el funcionamiento de la connotación sólo puede resultarnos interesante si la complicamos de modo adecuado, quizás hasta volverla irreconocible. Y es que aquí la situación es la inversa de la publicitaria, donde los signos «más puros» y, en cierto sentido, más materiales fueron apropiados y readaptados para servir de vehículos a toda una gama de señales ideológicas. Aquí, por el contrario, las señales ideológicas están ya insertadas en los textos primarios, que a su vez son profundamente culturales e ideológicos: la música de Beethoven incluye el connotador de «música clásica» en general, la película de ciencia ficción incluye muchos temores y mensajes políticos (una forma de Guerra Fría norteamericana readaptada a la política antinuclear japonesa, uniéndose después las dos en el nuevo

connotador cultural de lo «camp»). Sin embargo, en una esfera cultural cuyos «productos» tienen funciones que trascienden ampliamente las estrechas funciones comerciales de las imágenes publicitarias (aunque, cierto es, siguen incluyendo algunas, y repiten sus estructuras de otra manera), la connotación es un proceso polisémico donde coexisten diversos «mensajes». Así, la alternancia de Beethoven y la música *disco* emite sin lugar a dudas un mensaje relativo a la clase —lo culto *versus* lo popular o la cultura de masas, privilegio y educación *versus* diversiones más populares y corpóreas—, pero también sigue transmitiendo el antiguo contenido de cierta solemnidad trágica, el sentido formal del tiempo de la forma sonata, la «alta seriedad» con que la más rigurosa estética burguesa se enfrenta al tiempo, la contradicción y la muerte. Esta seriedad se enfrenta ahora a la incesante distracción temporal de la música comercial metropolitana de la época postmoderna, que llena espacio y tiempo implacablemente, hasta el punto de que las antiguas cuestiones «trágicas» parecen irrelevantes. Todas estas connotaciones entran en juego de modo simultáneo. En la medida en que parece fácil reducirlas a algunas oposiciones binarias que acabamos de mencionar (alta cultura y cultura de masas), y sólo en esa medida, nos hallamos en presencia de una suerte de «tema» que, en su límite externo, nos permite que ejerzamos un acto interpretativo y sugerir que el videotexto es «sobre» esta oposición concreta. Regresaremos a estas posibilidades u opciones interpretativas más adelante.

Debe excluirse, sin embargo, que en este videotexto concreto funcione algo así como un proceso de desmitificación: todos sus materiales están degradados, tanto Beethoven como la música *disco*. Y a pesar de que, como aclararé ahora, hay aquí una complejísima interacción entre varios niveles y componentes del texto, o varios lenguajes (imagen *versus* sonido, música *versus* diálogo), el uso político de uno de estos niveles frente a otro (como en Godard), el intento de purificar en cierto modo la imagen contrastándola con lo escrito o hablado ya no se tiene en cuenta aquí (si es que aún cabe concebirlo). Esto puede quedar más claro si consideramos los diversos elementos y componentes citados (piezas rotas de todo un espectro de textos primarios del panorama cultural contemporáneo) como logotipos, es decir, como una nueva forma de lenguaje publicitario mucho más avanzada y complicada estructural e históricamente que las imágenes publicitarias de las que se ocupaban las teorías de Barthes. Un logo es algo así como la síntesis de una imagen publicitaria y un nombre de marca; mejor aún, es un nombre de marca que ha sido transformado en imagen, un signo o emblema que porta la memoria de toda una tradición de anuncios publicitarios anteriores de manera casi intertextual. Estos logos pueden ser visuales o bien auditivos y musicales (como en el tema de Pepsi), y

esta ampliación nos permite incluir en esta categoría los materiales de la banda sonora, junto con los segmentos de logo más inmediatamente identificables de las escaleras mecánicas de oficina, los maniquíes, los cortos de asesoramiento psicológico, la esquina callejera, el frente del lago, *Monster Zero* y demás. Así pues, «logo» significa la transformación de cada uno de estos fragmentos en una especie de signo por derecho propio; pero aún no está claro de qué puedan ser signos estos nuevos signos, porque no parece que seamos capaces de identificar ningún producto, ni siquiera la gama de productos genéricos estrictamente designados por el logo en su sentido originario de distintivo de una empresa multinacional diversificada. Aun así, el término *genérico* resulta sugerente si consideramos sus implicaciones literarias con más amplitud que las antiguas tablas estáticas de los «géneros» o tipos fijos. El consumo cultural genérico que proyectan estos fragmentos es más dinámico, y debe asociarse a la narrativa (que, a su vez, se concibe ahora en el sentido más amplio de un tipo de consumo textual). En esta línea, los experimentos científicos son narrativas en la misma medida que *Lawrence de Arabia*; la imagen de oficinistas y burócratas que suben por escaleras mecánicas no es menos narrativa que los *clips* cinematográficos de ciencia ficción (o que la música de terror); incluso la foto fija de los relámpagos sugiere un conjunto múltiple de marcos narrativos (Ansel Adams, el terror de la gran tormenta, el «logo» del paisaje de los *westerns* al estilo Remington, lo sublime dieciochesco, la respuesta divina a la ceremonia de petición de lluvias o el comienzo del final del mundo).

No obstante, el asunto se complica aún más cuando advertimos que ninguno de estos elementos o nuevos signos *o* logos culturales existe aisladamente; el propio videotexto es, en casi todo momento, un proceso de interacción continua y aparentemente aleatoria entre ellos. Ésta es sin duda la estructura que precisa descripción y análisis, pero es una relación entre signos para la cual sólo contamos con modelos teóricos muy aproximativos. La cuestión, en efecto, consiste en aprehender una corriente constante o «flujo total» de materiales múltiples, pudiendo verse cada uno como algo similar a una señal tipográfica de una narrativa de distinto tipo o de un proceso narrativo específico. Pero nuestras preguntas inmediatas no serán diacrónicas sino sincrónicas: ¿cómo se entrecruzan estas diversas señales narrativas o logos? ¿Hay que imaginar una compartimentación mental en la que cada una se recibe de forma aislada, o acaso establece la mente algún tipo de conexiones? Y, en tal caso, ¿cómo podemos describir esas conexiones? ¿Cómo se conectan entre sí, si es que lo hacen? ¿No será que simplemente nos enfrentamos a una simultaneidad de distintas corrientes de elementos que los sentidos captan de manera conjunta, como un caleidoscopio? Aquí, la medi-

da de nuestra debilidad conceptual consiste en que queremos partir de la decisión metodológica menos satisfactoria —el punto de partida cartesiano—, reduciendo primero el fenómeno a su forma más simple, es decir, la interacción de dos elementos o señales (mientras que el pensamiento dialéctico nos pide que comencemos con la forma más compleja, siendo las más simples derivadas suyas).

Sin embargo, incluso para el caso de dos elementos existen pocos modelos teóricos sugerentes. El más antiguo, por supuesto, es el modelo lógico de *sujeto* y *predicado* que, despojado de su lógica proposicional —con sus oraciones afirmativas y asunciones de verdad—, se ha reescrito en tiempos recientes como relación entre un *tema* y un *comentario*. La teoría literaria se ha visto obligada, en su mayor parte, a abordar esta estructura sólo en el análisis de la metáfora, para el que resulta sugerente la distinción de I. A. Richards entre un *tema* y un *vehículo*. Sin embargo, la semiótica de Peirce, que insiste en aprehender el proceso de interpretación —o semiosis— en el tiempo, reformula útilmente todas estas distinciones en términos de un signo inicial respecto al que un segundo signo es un *interpretante*. Y, por último, la teoría narrativa contemporánea, con su distinción operativa entre la fábula (la anécdota, las materias primas de la narración básica) y la propia puesta en escena, el modo de narrar o representar esos materiales; en otras palabras, su *focalización*.

Lo que se debe retener de estas formulaciones es que plantean dos signos de idéntico valor y naturaleza, y hay que observar que en el momento de su intersección se establece inmediatamente una nueva jerarquía en la que un signo se convierte en algo así como el material al que el otro se aplica, o en el que el primer signo establece un contenido y un centro al que se conecta el segundo para desempeñar funciones auxiliares y subordinadas (y aquí las prioridades de la relación jerárquica parecen reversibles). Pero la terminología y la nomenclatura de los modelos tradicionales no contemplan lo que, sin duda, se convierte en una propiedad fundamental del torrente de signos de nuestro contexto de vídeo: que intercambian lugares; que ningún signo único mantiene un carácter prioritario como tema de la operación; que la situación en que un signo funciona como interpretante de otro es más que provisional, siendo susceptible de cambiar sin aviso, y que en el impulso de rotación incesante que tenemos ante nosotros ambos signos intercambian sus posiciones de una manera desconcertante y casi permanente. Esto es similar a la «distracción» benjaminiana, elevada a una potencia nueva e históricamente original: de hecho, me atrevería a sugerir que esta formulación nos confiere al menos una caracterización adecuada de cierta temporalidad propiamente postmoderna, cuyas consecuencias debemos extraer ahora.

Y es que aún no hemos descrito bastante la naturaleza del proceso a través del cual, aun considerando los desplazamientos continuos que hemos subrayado, un elemento —o signo, o logo— «comenta» en cierto modo al otro o funciona como su «interpretante». El contenido de ese proceso, sin embargo, estaba ya implícito en el propio logo, que hemos descrito como señal o taquigrafía de un cierto tipo de narrativa. Por tanto, el intercambio microscópico atómico o isotópico que aquí se analiza no puede ser sino la captura de una señal narrativa por otra: la reescritura de una forma de narrativización en términos de otra diferente que, por ahora, tiene más fuerza, la incesante renarrativización mutua de elementos narrativos ya existentes. Así pues, y partiendo de los ejemplos más simples, no parece improbable que imágenes como las secuencias de la modelo o maniquí se reescriban de una forma directa y simple cuando se cruzan con el campo de fuerzas de la película de ciencia ficción y sus diversos logos (visual, musical, verbal): en momentos así, el familiar mundo humano de la publicidad y la moda se vuelve «extraño» (concepto al que volveremos), y los grandes almacenes contemporáneos se vuelven tan raros y glaciales como las instituciones sociales de una sociedad extraterrestre de un lejano planeta. De modo muy parecido, algo le ocurre a la fotografía del sujeto femenino yacente cuando se la recubre de relámpagos: *¿sub specie aeternitatis*, quizá? ¿Cultura *versus* naturaleza? Sea como sea, estos dos signos no pueden evitar entablar una relación en la que las señales genéricas de uno comienzan a predominar (por ejemplo, es más difícil imaginar cómo la imagen de la mujer hipnotizada podría atraer el relámpago hacia su órbita temática). Por último, es evidente que a medida que la imagen de los ratones se cruza con los textos sobre experimentos conductistas y sobre orientación psicológica y profesional, esta combinación va produciendo mensajes predecibles sobre los mecanismos ocultos de programación y condicionamiento de la sociedad burocrática. Pero estas tres formas de influencia o renarrativización —extrañamiento genérico, oposición de naturaleza y cultura y crítica cultural psicológica y «existencial» para consumo masivo— son tan sólo algunos de los efectos provisionales dentro de un repertorio de interacciones mucho más complejo cuya tabulación sería sumamente aburrida, si no ya imposible (aun así, hay quienes incluirían la oposición entre la alta cultura y la cultura de masas antes descrita, y también la alternancia más diacrónica entre las escenas callejeras desastradas y «naturales» filmadas directamente y el flujo de estereotipos de los *media* en el que se insertan).

Cabe plantear ahora las cuestiones relativas a la prioridad o a la influencia desigual en nuevos términos, que no tienen por qué limitarse a la cuestión, sin duda central, de la prioridad relativa del sonido y la imagen. Los psicólogos distinguen entre formas de reconoci-

miento auditivas y visuales. Según parece, las primeras son más instantáneas y funcionan mediante *gestalts* auditivas o musicales plenamente formadas, mientras que las segundas se someten a un análisis por niveles que quizá nunca cristalice en algo adecuadamente «reconocible». En otras palabras, reconocemos al instante una sintonía, pero los platillos volantes que debieran permitirnos identificar la clase genérica de un fragmento cinematográfico pueden seguir siendo objeto de una vaga mirada geométrica que no se molesta en encasillarlos en su obvia posición cultural y connotativa. En tal caso, está claro que los logos auditivos tenderían a dominar y reescribir a los visuales, y no a la inversa (aunque hubiéramos querido pensar que las fotografías de los maniquíes, por ejemplo, ejercen un «extrañamiento» sobre la música de ciencia-ficción, reconvirtiéndola en un tipo de basura cultural de finales del siglo XX de su misma clase).

Más allá de este caso tan simple de la influencia relativa de signos procedentes de sentidos y medios diferentes, persiste el problema más general del peso relativo que tienen en nuestra cultura los diversos sistemas genéricos: ¿es la ciencia-ficción más poderosa *a priori* que el género que llamamos publicidad, o que el discurso que ofrece imágenes de la sociedad burocrática (la competitividad, la oficina, la rutina), o que el listado informático, o que ese «género» sin nombre de imágenes visuales que hemos llamado efectos *op art* (que probablemente connoten mucho más que la nueva tecnología de los gráficos)? En mi opinión, la obra de Godard atiende a este tema o, al menos, lo plantea explícitamente de diversas maneras parciales; cierto videoarte político —como el de Martha Rosler— también le da vueltas a estas influencias desiguales de los lenguajes culturales, con el fin de problematizar conocidas prioridades culturales. Pero el videotexto que aquí analizamos no nos permite formular estos temas como si fuesen problemas, ya que su propia lógica formal —lo que hemos llamado el impulso de rotación incesante de su constelación provisional de signos— depende de hacer desaparecer estos problemas: esta tesis y esta hipótesis nos conducirán a las cuestiones relativas a la interpretación y el valor estético que hasta ahora hemos postergado.

La pregunta interpretativa —«*¿sobre qué* trata el texto u obra?»— suele alentar una respuesta temática, como sucede, en efecto, en el feliz título de la cinta que nos ocupa, *Alien*NATION. Ahí está, y ahora nos enteramos: se trata de la alienación de toda una nación, o quizás de un nuevo tipo de nación organizada en torno a la alienación misma. El concepto de alienación era riguroso cuando se utilizaba específicamente para enunciar las privaciones concretas de la vida de la clase obrera (como en los manuscritos de París de Marx), y también desempeñó una función específica en un momento histórico (la apertura de Kruchev) que tanto los radicales del Este (Polo-

nia, Yugoslavia) como los del Oeste (Sartre) creyeron que podría inaugurar una nueva tradición en el pensamiento y la práctica marxistas. Ciertamente, esto no nos sirve de mucho como designación general para el malestar espiritual (burgués). Pero no es ésta la única razón del descontento que se siente cuando, en medio de espléndidas *performances* postmodernas como *USA* de Laurie Anderson, la repetición de la palabra *alienación* (susurrada al público como de pasada) hacía difícil evitar la conclusión de que aquello también debía de ser algo «sobre» lo que trataba la obra. Se siguen entonces dos conclusiones casi idénticas: así que esto era lo que se suponía que significaba; así que sólo era esto lo que se suponía que significaba. El problema ofrece dos caras: la alienación, en primer lugar, no es meramente un concepto *moderno* sino también una *experiencia* moderna (aunque no puedo desarrollar aquí este punto, sí diré que la «fragmentación psíquica» es un término más adecuado para lo que nos aqueja hoy en día, si es que necesitamos darle un nombre). Pero la segunda ramificación del problema es la decisiva: sea cual sea ese significado y su aceptabilidad (*qua* significado), se tiene la sensación más profunda de que «textos» como *USA* o *Alien*NATION no debieran tener absolutamente ningún «significado» en ese sentido temático. Esto es algo que todos pueden comprobar observándose a sí mismos y atendiendo más de cerca a esos momentos en que sentimos por un momento la desilusión que yo sentí en los momentos explícitamente temáticos de *USA*. Los momentos del vídeo de Rankus-Manning-Latham que permiten sentir algo similar ya se han enumerado en otro contexto. Son, exactamente, aquellos en los que la intersección de signo e interpretante parece producir un mensaje fugaz: alta cultura *versus* baja cultura, en el mundo moderno todos estamos programados como ratones de laboratorio, naturaleza *versus* cultura, etc. La sabiduría vernácula nos dice que estos temas son cursis, tanto como la propia alienación (si bien no son lo bastante anticuados como para ser *camp*). Pero sería un error simplificar esta interesante situación reduciéndola a una pregunta sobre la naturaleza y la cualidad, la sustancia intelectual, de los propios temas; de hecho, nuestro análisis anterior puede proporcionar una explicación mucho mejor de tales períodos.

En efecto, hemos intentado mostrar que lo que caracteriza a este concreto proceso de vídeo (o flujo total «experimental») es una rotación incesante de elementos tales que cambian de lugar a cada momento, con el resultado de que un solo elemento no puede ocupar ni por un instante la posición de «interpretante» (o de signo primario), sino que debe ser desplazado al instante siguiente (la terminología cinematográfica de «encuadres» y «tomas» no parece adecuada para este tipo de sucesión). De este modo, cae a su vez en la posición subordinada, donde será «interpretado» o narrativizado por

un tipo radicalmente distinto de logo o de contenido visual. Ahora bien, de ser ésta una versión correcta del proceso, se sigue lógicamente que todo aquello que lo detenga o interrumpa se percibirá como defecto estético. Los momentos temáticos de los que nos hemos quejado antes son justo esos momentos de interrupción o de una especie de obstrucción en el proceso: en tales puntos, una «narrativización» —el dominio provisional de un signo o logo sobre otro, al que interpreta y reescribe según su propia lógica narrativa— se esparce por la secuencia rápidamente, como una quemadura en la película, que en ese punto se «mantiene» lo bastante como para generar y emitir un mensaje temático muy inconsistente con la lógica textual de la cosa misma. Estos momentos implican una peculiar forma de reificación, que también podríamos definir como *tematización* —palabra de Paul de Man, que usaba para caracterizar la mala interpretación de Derrida como «filósofo» con un «sistema filosófico» «sobre» la escritura—. Así pues, la tematización es el momento en que a un elemento, a un componente de un texto, se lo eleva al rango de tema oficial, convirtiéndose en candidato al honor aún mayor de ser el «significado» de la obra. Pero esta reificación temática no es necesariamente una función de la cualidad filosófica o intelectual del propio «tema»: sea cual sea el interés y la viabilidad filosófica de la idea de la alienación de la vida burocrática contemporánea, su aparición aquí como «tema» se considera un defecto debido a razones ante todo formales. Esta tesis se podría defender a la inversa, identificando otro posible desliz de nuestro texto en la dependencia excesiva de los «efectos de extrañamiento» de los fragmentos de ciencia-ficción japonesa (al verse repetidamente, sin embargo, queda claro que no eran tan frecuentes como recordábamos). Si esto es cierto, estamos ante una tematización de tipo narrativo o genérico más que ante una degradación fruto de una filosofía pop y una *doxa* estereotípica.

Podemos extraer ahora algunas consecuencias inesperadas de este análisis, que no sólo afectan a la polémica cuestión de la interpretación en la postmodernidad sino también al asunto del valor estético que hemos aplazado provisionalmente al inicio de este debate. Si la interpretación se entiende, en sentido temático, como separación de un tema o significado fundamental, parece evidente que el texto postmoderno (hemos escogido esta cinta de vídeo como ejemplar privilegiado) se define desde esta perspectiva como una estructura o flujo de signos que se resiste al significado. Su lógica interna fundamental consiste en excluir la aparición de temas como tales, y por tanto se propone sistemáticamente minar las tentaciones interpretativas tradicionales (algo que recoge la intuición profética de Susan Sontag en su tan bien titulada obra *Contra la interpretación*, en los albores de lo que aún no se llamaba época postmoder-

na). A partir de esta tesis surgen entonces, de modo inesperado, nuevos criterios de valor estético: sea lo que sea un buen —por no decir un gran— videotexto, será malo o defectuoso siempre que tal interpretación sea posible, siempre que el texto abra paso negligentemente a estos lugares y zonas de la tematización.

No obstante, la interpretación temática —la búsqueda del «significado» de la obra— no es la única operación hermenéutica concebible a la que pueden someterse los textos (incluido éste). Quisiera describir otras dos opciones interpretativas antes de concluir. La primera nos devuelve sin previo aviso a la cuestión del referente, a través de ese otro conjunto de materiales componentes al que, hasta ahora, hemos prestado menor atención que a los citados soportes inscritos y grabados de basura cultural envasada que aquí se entretejen: aquellos materiales (considerados «naturales») eran los segmentos del metraje filmado en directo que, más allá de la secuencia de la orilla del lago, se integraban en tres grupos fundamentales. Para empezar, el cruce de calles urbano es una suerte de espacio degradado (pariente lejano y pobre, en este aspecto, de la sorprendente secuencia final de *Eclipse*, de Antonioni) que comienza a proyectar débilmente la abstracción de un escenario vacío; es un lugar para el Acontecimiento, un espacio acotado donde puede ocurrir algo y ante el cual se espera con una expectación formal. En *Eclipse*, por supuesto, cuando el acontecimiento no se materializa y ninguno de los amantes se presenta a la cita, el lugar —ahora olvidado— vuelve a desvanecerse paulatinamente en el espacio: es el espacio reificado de la ciudad moderna, cuantificado y mensurable, donde el terreno y la tierra se dividen en mercancías y parcelas en venta. Tampoco aquí ocurre nada; lo único extraño de esta cinta es la simple sensación de que es posible que algo ocurra y de que aparezca tenuemente la categoría del Acontecimiento (los acontecimientos y ansiedades amenazados de los *clips* de ciencia-ficción son tan sólo «imágenes» de acontecimientos o, si se prefiere, acontecimientos-espectáculo sin temporalidad propia).

La segunda secuencia es la del cartón de leche perforado, que perpetúa y confirma la peculiar lógica de la primera porque, en cierto sentido, nos encontramos aquí con el acontecimiento puro del que no cabe lamentarse, lo irrevocable. El dedo debe renunciar a cerrar la brecha, la leche debe derramarse sobre la mesa y el borde, ejerciendo toda la fascinación visual de esta sustancia absolutamente blanca. Mi impresión de que esta maravillosa imagen remite (aunque sea de lejos) a un estatus más propiamente cinematográfico se debe también en parte, sin duda, a mi propia asociación aberrante y estrictamente personal de esta imagen con una famosa escena de *The Manchurian Candidate*. En cuanto al tercer segmento, el más estrambótico y falto de sentido, ya he descrito el absurdo experi-

mento de laboratorio ejercido con herramientas de ferretería sobre objetos naranja de un tamaño indeterminado que recuerdan a los bollitos Hostess Twinkies. Lo escandaloso y de algún modo inquietante de este pedazo de dadá casero es la evidente ausencia de motivos: intentamos, sin demasiado éxito, verlo como una parodia a lo Ernie Kovacs de la secuencia del animal de laboratorio; en cualquier caso, no hay nada más en la cinta que repita este particular modo o chifladura de la «voz». Los tres grupos de imágenes, pero en concreto esta autopsia de un Twinkie, recuerdan vagamente una hebra de material orgánico entretejida con una textura orgánica, como la grasa de ballena de la escultura de Joseph Beuys.

Aun así, se me ocurrió una primera aproximación situada al nivel de la ansiedad inconsciente. Según ésta, el agujero del cartón de leche —siguiendo la escena del asesinato en *The Manchurian Candidate*, donde se sorprende a la víctima tomándose un piscolabis de medianoche frente a la nevera abierta— se lee ahora explícitamente como un agujero de bala. Pero no he aportado otra prueba, a saber, la *X* de ordenador que recorre el cruce de calles vacío como la mira de un rifle de largo alcance. Faltaba sólo que un público perspicaz de una versión anterior de este capítulo estableciera la conexión y señalara algo que, en lo sucesivo, será obvio e irrebatible: para el público norteamericano de los *media*, la combinación de ambos elementos, leche y Twinkie, es demasiado singular como para no encerrar motivos. En efecto, el 27 de noviembre de 1978 (el año anterior a la realización de esta cinta de vídeo), el alcalde de San Francisco, George Moscone y el concejal Harvey Milk murieron tiroteados por un antiguo concejal, que alegó en su inolvidable declaración de inocencia una locura debida al consumo excesivo de bollitos Hostess Twinkies.

Aquí, pues, se revela por fin el referente: el hecho bruto, el acontecimiento histórico, el auténtico sapo de este peculiar jardín imaginario. Encontrar este referente equivale a realizar un acto de interpretación o revelación hermenéutica de muy distinto talante al que hemos debatido: ya que, si decimos que *AlienNATION* es «sobre» esto, esta expresión ha de tener un sentido muy distinto al que recibe cuando decimos que el texto trata «sobre» la alienación misma.

El problema de la referencia ha sufrido un desplazamiento y una estigmatización excepcionales en él seno de los diversos discursos postestructuralistas hegemónicos que caracterizan al momento actual (y, junto a este problema, todo lo que suene a «realidad», «representación», «realismo» y similares; incluso la palabra *historia* contiene una *r*). Tan sólo Lacan ha seguido hablando sin pudor de «lo Real» (definiéndolo, sin embargo, como una ausencia). Todas las respetables soluciones filosóficas al problema de un mundo externo real e independiente de la conciencia son tradicionales, y esto signi-

fica que, por muy lógicamente satisfactorias que sean (y la verdad es que ninguna lo fue demasiado), no son candidatas adecuadas para participar en la polémica contemporánea. La hegemonía de las teorías de la textualidad y la textualización significa, entre otras cosas, que el billete de acceso a la esfera pública donde se debaten estas cuestiones es un acuerdo —tácito o no— con las presuposiciones básicas de un campo general de problemas, algo que las posturas tradicionales ante estos asuntos rechazan de antemano. Mi propia impresión es que el historicismo ofrece una escapatoria peculiarmente inesperada a este círculo vicioso o dilema irresoluble.

Plantear el tema, por ejemplo, del destino del «referente» en la cultura y el pensamiento contemporáneos no es afirmar una antigua teoría de la referencia ni rechazar de antemano los nuevos problemas teóricos. Por el contrario, estos problemas se retienen y refrendan, con la condición de que no sólo sean problemas interesantes en sí mismos sino también, y al mismo tiempo, síntomas de una transformación histórica.

En el caso concreto que nos ocupa, he defendido la presencia y existencia de lo que considero un referente palpable, a saber, la muerte y el hecho histórico, que en última instancia no se pueden textualizar y se abren paso por la elaboración textual, por la combinación y el juego libre («lo Real», nos dice Lacan, «es lo que se resiste a la simbolización absolutamente»). Debo añadir enseguida que esto no supone ninguna victoria filosófica especialmente triunfal de un supuesto realismo frente a las diversas concepciones textualizantes del mundo. Y es que la afirmación de un referente enterrado —como en nuestro ejemplo— es una calle de dos sentidos cuyas direcciones antitéticas pueden nombrarse emblemáticamente «represión» y *Aufhebung*, o negación dialéctica: la imagen no puede decirnos si estamos mirando un sol naciente o uno poniente. Nuestro descubrimiento ¿documenta la persistente, pertinaz, omnipresente y gravitatoria imputación de la referencia? O, por el contrario, ¿muestra el proceso histórico tendencial por el que la referencia es sistemáticamente procesada, desmantelada, textualizada y volatilizada, dejando poco más que un resto indigerible?

Sea cual sea el modo de ocuparse de esta ambigüedad, queda la cuestión de la lógica estructural de la propia cinta, de la que esta secuencia filmada directamente es tan sólo una hebra entre muchas y, además, singularmente menor (aunque sus propiedades acaparen cierta atención). Incluso si su valor referencial pudiera demostrarse de modo satisfactorio, la lógica de la conjunción y la disyunción rotatorias antes descrita funciona claramente para disolver este valor, que se tolera tan poco como la aparición de temas individuales. Tampoco está claro cómo podría desarrollarse un sistema axiológico, en cuyo nombre pudiéramos entonces afirmar que estas extrañas

secuencias son, en cierto modo, mejores que la «irresponsabilidad» aleatoria y sin metas de los *collages* de estereotipos mediáticos.

No obstante, hay otro modo de interpretar esta cinta, una interpetación que intentaría poner de relieve el propio proceso de producción más que sus supuestos mensajes, significados o contenido. En esta lectura podría invocarse una consonancia distante entre las fantasías y ansiedades suscitadas por la idea del asesinato, y el sistema global de los *media* y la tecnología reproductiva. La analogía estructural entre estas dos esferas sin aparente relación se asegura en el inconsciente colectivo mediante la idea de la conspiración, mientras que el asesinato de Kennedy, inseparable ya de su cobertura informativa, marcó en la memoria histórica la coyuntura histórica entre ambas. El problema que plantea esta interpretación autorreferencial no es el de su plausibilidad; querríamos defender la tesis de que el «tema» más profundo de todo videoarte, e incluso de la postmodernidad, es precisamente la propia tecnología reproductiva. La dificultad metodológica consiste más bien en cómo un «significado» tan global —aunque su tipo y estatus sea más reciente que los significados interpretativos que hemos mencionado antes— disuelve de nuevo el texto individual en una indistinción aún más desastrosa que la antinomia flujo total-obra individual antes evocada: si todos los videotextos designan simplemente el proceso de producción-reproducción, cabe suponer que todos son «lo mismo» en un sentido singularmente inútil.

No intentaré resolver ninguno de estos problemas, sino que voy a retomar las aproximaciones y perspectivas del historicismo que he reivindicado mediante un tipo de mito que considero útil para definir la naturaleza de la producción cultural contemporánea (postmoderna), así como para situar sus diversas proyecciones teóricas.

Érase una vez, en los albores del capitalismo y de la sociedad de clase media, una cosa llamada signo, que parecía sostener relaciones fluidas con su referente. Este auge inicial del signo —el momento del lenguaje literal o referencial, o de las pretensiones aproblemáticas del llamado discurso científico— fue fruto de la disolución corrosiva de las viejas formas del lenguaje mágico, a causa de una fuerza que llamaré fuerza de reificación. Su lógica es la de una cruel separación y disyunción, la de la especialización y la racionalización, la de una división tayloriana del trabajo en todos los campos. Por desgracia, esa fuerza —creadora de la referencia tradicional— continuó sin tregua, y era la lógica del propio capitalismo. Así las cosas, este primer momento de descodificación o de realismo no puede durar mucho; mediante una inversión dialéctica se convierte a su vez en el objeto de la fuerza corrosiva de la reificación, que irrumpe en el ámbito del lenguaje para separar el signo del referente. Esta disyunción no abole del todo al referente, o al mundo obje-

tivo o a la realidad, que mantienen una débil existencia en el horizonte como si fueran una estrella consumida o enana roja. Pero su enorme distancia respecto al signo le permite a éste iniciar ahora un momento de autonomía, una existencia utópica relativamente autosuficiente frente a sus objetos anteriores. Esta autonomía de la cultura, esta semiautonomía del lenguaje, es el momento del modernismo y de un ámbito de lo estético que reduplica el mundo sin pertenecer del todo a él; adquiere así un cierto poder negativo o crítico, pero también una cierta futilidad ultramundana. Pero la fuerza de la reificación, que fue responsable de este nuevo momento, tampoco se detiene ahí: en otra fase, aumentada y como si se produjese una suerte de conversión de la cantidad en calidad, la reificación penetra al signo mismo y desvincula el significante del significado. Ahora la referencia y la realidad desaparecen del todo, e incluso el significado —lo significado— se pone en entredicho. Nos quedamos con ese juego puro y aleatorio de significantes que llamamos postmodernidad, que ya no produce obras monumentales del tipo moderno sino que reorganiza sin cesar los fragmentos de textos preexistentes, los bloques de construcción de la antigua producción cultural y social, en un bricolaje nuevo y dignificado: metalibros que canibalizan a otros libros, metatextos que recopilan trozos de otros textos. Tal es la lógica de la postmodernidad en general, una de cuyas formas más intensas, originales y auténticas es el nuevo arte del vídeo experimental.

4

EQUIVALENTES ESPACIALES EN EL SISTEMA MUNDIAL

La postmodernidad suscita preguntas en torno al actual apetito de arquitectura y, casi al mismo tiempo, las desvía. Junto con la comida, se puede considerar que el gusto por la arquitectura es relativamente reciente entre los norteamericanos, que lo saben todo sobre música y narración de cuentos, que se han interesado menos por la elocuencia y que a veces han pintado cuadros pequeños, oscuros y secretos de intención sospechosa, con aroma a supersticiones o a ocultismo. Pero hasta hace muy poco no han querido (¡y por buenos motivos!) pensar demasiado en lo que comían; en cuanto al espacio edificado, también ha reinado durante mucho tiempo una narcosis protectora, una actitud de no-quiero-verlo, no-quiero-saber-nada que quizás, en términos generales, haya sido la relación más sensata que cabía entablar con la antigua ciudad americana. (La postmodernidad, pues, sería la fecha en que todo esto cambió.) El legado que en la inmediata postguerra dejó esta especie de protección de las especies naturales o biológicas ha sido el desvío de estos instintos estéticos (denominación harto dudosa) hacia la mercantilización instantánea: por un lado, la comida rápida, y por otro la decoración de interiores y el mobiliario *kitsch* que dan fama a Estados Unidos y que se han identificado con algo similar a un manto protector —aquella vulgar producción interna de la postguerra de la Primera Guerra Mundial— concebido para conjurar los recuerdos de la depresión y sus severas privaciones físicas. Pero no se puede empezar nuevamente de cero; y todo lo que ha venido luego —la llamada postmodernidad, mucho después de que la depresión haya caído en el olvido, salvo como pretexto para que Reagan se comparase a sí mismo con Roosevelt— ha tenido que cimentarse sobre aquellos inicios comerciales tan poco prometedores. Así pues, como si de un discípulo de Hegel se tratase, lo postmoderno asimila (y supera)

toda esa basura (*Aufhebung*), incluyendo la hamburguesa en sus comidas de *gourmet* y a Las Vegas en el paisaje multicolor de sus psicodélicos monumentos comerciales.

Sin embargo, el apetito de arquitectura es inconsistente con el desapego con el que las diversas clases sociales de la república solían gestionar sus barrios céntricos. Este apetito remite a la ciudad, sin duda, y al edificio erguido (preferentemente bloques de piedra) cuya forma en el espacio tanto nos gusta ver (si es que éste es el verbo adecuado). Aquí, lo que se cuestiona es lo monumental, que no precisa de la retórica contemporánea del cuerpo y de sus trayectorias, pero que tampoco es abyectamente visual como los códigos cromáticos postmodernos. No hay que subir en persona la grandiosa escalera, pero no se trata de ninguna parábola manierista que podamos miniaturizar echándole un rápido vistazo y llevarnos después a casa en el bolsillo. Puesto que Heidegger y J. Pierpont Morgan ya han sido mencionados, viene al caso observar que lo monumental se halla en algún lugar entre los dos, en Pittsburgh más que en el Partenón, pero participando de ambos mediante la Idea. En todo caso, quizás haya llegado el momento de hacer algún comentario positivo sobre lo neoclásico, que parece ser lo que se está implicando; quizás lo neoclásico sea también el homólogo oculto y tácito dentro del esquema combinatorio en el que, súbitamente, surgió hace unos años lo postmoderno. Como en la *cuisine* francesa, el apetito de lo postmoderno es sólido, burgués y decimonónico; y necesita, si no ya el propio París, sí al menos una sólida ciudad neoclásica que siga incluyendo la categoría formal de la calle y la acera que tan memorablemente se propuso abolir la modernidad, con un éxito considerable. En mi opinión, la postmodernidad se empeñó en suprimir algo aún más fundamental: la distinción entre el interior y el exterior (lo único que llegaron a decir los modernistas sobre esta cuestión fue que el uno debía expresar al otro, lo cual indica, sobre todo, que aún no se había puesto en duda que fuesen dos términos necesarios). Las calles de antes se convierten entonces en pasillos de grandes almacenes que, si lo pensamos al modo japonés, pasan a ser el modelo y el emblema, la secreta estructura interna y el concepto de la «ciudad» postmoderna que, como es debido, ya se ha realizado en ciertas secciones de Tokyo.

Sin embargo, la consecuencia es que, por muy apasionante que pueda ser esta nueva cuestión en términos espaciales, cada vez nos es más difícil pedir un menú arquitectónico de primera clase a la vieja usanza, aunque nos apetezca (y, en este sentido, cabe comparar las producciones de los arquitectos postmodernos con los sucedáneos del tabaco, sustitutos de la cosa misma). Por tanto, el apetito actual de arquitectura debe de ser, en realidad, apetito de otra cosa (comparto la idea, y así lo he manifestado públicamente, de que la postmodernidad la ha resucitado, por no decir reinventado).

Creo que es un apetito de fotografía: hoy, lo que deseamos consumir no son los propios edificios, que apenas reconocemos en el horizonte de la autopista. Antes de que podamos recordar su foto, nuestros reflejos condicionados vuelven gris el centro urbano; el típico solar en construcción del sur de California se reduce a una imagen sin brillo y emite la provisionalidad habitual, que, si bien se considera excelente en un «texto», en el espacio es un mero sinónimo de mala calidad. De hecho, es como si esa «realidad externa» (que nos abstendremos de identificar con el referente) fuera el último refugio y el santuario del blanco y negro (como en el cine en blanco y negro): lo que consideramos color en el mundo real externo no es más que información sobre un programa informático interno; los datos se traducen y se marcan con el tono adecuado, como cuando se colorean películas clásicas de Hollywood. El color verdadero llega cuando miramos las fotografías, las láminas brillantes, en *todo su esplendor*. «*Tout, au monde, existe pour aboutir au Livre.*» ¡Bueno, al menos al libro ilustrado! Son muchos los edificios postmodernos que parecen concebidos para la fotografía, único lugar donde adquieren una existencia y una realidad brillantes, fosforescentes como una orquesta de alta tecnología en disco compacto. Cualquier regreso a lo táctil, como cuando Venturi recupera la respetabilidad con el Gordon Wu Hall en Princeton, con sus metales pulidos y sólidos pasamanos, parece remontar a Louis Kahn y lo «modernista», a los tiempos en que los materiales de construcción eran caros y de insuperable calidad, cuando la gente aún vestía traje y corbata. Es como la transición desde los metales preciosos a la tarjeta de crédito: las «malas cosas nuevas» no son menos caras, ni tampoco consumimos su valor en menor medida, pero (como indicaremos más adelante) lo que primero se consume es el valor del equipo fotográfico, y no el de sus objetos.

Así, después de todo, quizás la arquitectura postmoderna sea propiedad de los críticos literarios, y quizás sea textual en más de un sentido. El modernismo conseguía esto organizando la arquitectura en torno a estilos y nombres individuales, que son más distintivos que las obras individuales: los efectos secundarios residuales del modernismo son tan tangibles en los métodos que requieren las obras como en las estructuras de éstas, y una de las aproximaciones más enriquecedoras a lo postmoderno es analizar estos residuos y especular en torno a su necesidad (a su manera, también se intentará en este capítulo).

Por otra parte, hay residuos muy anteriores a lo moderno y que se nos presentan como un arcaico «retorno de lo reprimido» en el seno de lo postmoderno.

Debemos suponer, por ejemplo, que las formas colectivas en abanico son, por lo general, residuales, y que se heredan de modos

de producción anteriores cuyo carácter es más colectivo que el nuestro: así, la cocina china y sus interrelaciones sincrónicas o, en otro terreno, lo que ahora se conoce como concepto japonés de equipo, que, sin embargo, organiza grupos de personas en ámbitos ajenos a la propia fábrica. Esto hace suponer que los modelos monumentales de la «totalidad», de tipo arquitectónico, son reconstrucciones de aquellos fragmentos residuales del período moderno. En otras palabras, no ofrecen formas capitalistas y «occidentales» de la totalidad alternativas a estas formas más antiguas, ya que la lógica del capitalismo es diseminadora y disyuntiva y no tiende a totalidades de ningún tipo. Por tanto, cuando éstas se encuentren en nuestro modo de producción, como en el poder estatal (o, dicho de otro modo, en la construcción o reconstrucción de una burocracia estatal), cabe entender que se está reaccionando contra la dispersión y la fragmentación, y que se trata de una forma reactiva o de segundo grado. Así pues, la relajación de lo postmoderno no determina un regreso a formas colectivas anteriores, sino una descomposición de las construcciones modernas tal que sus elementos (todavía identificables, y relativamente enteros) flotan a cierta distancia entre sí, en una *stasis* o suspensión milagrosa que, como las constelaciones, puede sin duda descomponerse de un momento a otro. La imagen más elocuente de este proceso la aporta el llamado historicismo de los arquitectos postmodernos, y ante todo su relación con el lenguaje clásico, cuyos elementos —arquitrabe, columna, arco, orden, dintel, buhardilla y cúpula— empiezan a huir unos de otros en el espacio con la fuerza lenta de los procesos cosmológicos. Estos elementos sobresalen de sus soportes anteriores como si levitasen libremente, y por un breve instante final poseen la resplandeciente autonomía del significante psíquico, como si su función sincategoremática secundaria se hubiera convertido por un momento en la Palabra, antes de esparcirse como el polvo por los espacios vacíos. Esta flotación estaba ya presente en el surrealismo: los últimos Cristos de Dalí estaban suspendidos sobre las cruces donde estaban clavados, y los hombres de Magritte con sombrero de hongo descendían lentamente del cielo en forma de gotas de lluvia que, a su vez, les habían obligado a ponerse los sombreros y llevar paraguas. A menudo se recurría a *La interpretación de los sueños* para dar cuenta de la experiencia de ingravidez que en cierto modo aglutinaba a todos estos objetos, y así se les dotaba de la profundidad del modelo psíquico o del inconsciente, de una manera muy ajena a lo postmoderno y, en su contexto, anticuada. Pero en la Piazza d'Italia de Charles Moore (y en otros muchos edificios suyos) los elementos flotan libremente con impulso propio, convirtiéndose cada uno en un signo o logo de la propia arquitectura. Huelga decir que, de este modo, la arquitectura se consu-

me como una mercancía (y con la ávida fruición propia de este consumo), en contraste con el papel que en la modernidad, ansiosa por resistirse al consumo y ofrecer una experiencia de imposible mercantilización, se invitó a ejercer a tales elementos (aunque, más a menudo, se les impidió ejercerlo).

Así pues, parece que un síntoma fundamental del espacio postmoderno es este tipo de diferenciación interna, como si los elementos y componentes de la obra permanecieran disueltos por una especie de antigravedad de lo postmoderno (de naturaleza absolutamente distinta a la ley de los graves de la modernidad, que —como el Eros de Freud— intentaba aglomerar y combinar por atracción). No parece que el otro síntoma guarde relación alguna con esto, pues implica un principio positivo de relación en vez de este movimiento centrífugo, y más bien sugiere el modo en que los organismos reaccionan a cuerpos extraños, rodeando y neutralizándolos con una especie de cuarentena espacial o cordón sanitario. Pues estos elementos son casi siempre extrínsecos o extrasistémicos, por el mero hecho de que pertenecen al pasado.

Tomaré prestado, pues, el término mismo de los arquitectos y llamaré a este segundo procedimiento *envoltura* (*wrapping*). Debe entenderse que aquí estamos haciendo algo similar y que, por tanto, sería bueno intentar «producir su concepto» también en un nivel teórico. Cabe considerar la envoltura como reacción a la desintegración de aquel concepto tradicional que Hegel denominaba «fundamento», que pasó al pensamiento humanístico en la forma denominada «contexto». Sus adversarios lo encontraban despreciablemente «externo» o «extrínseco», ya que parecía encerrar el doble criterio de dos conjuntos de pensamientos y procedimientos radicalmente distintos (uno para el texto y otro —casi siempre importado del exterior, de manuales de historia o de sociología— para el contexto en cuestión). Asimismo, el contexto exhalaba el aroma de una concepción mayor y aún más intolerable de la futura totalidad social. El problema se reformulaba entonces como problema formal: ¿qué tipo de relaciones hemos de establecer ahora entre ambos conjuntos diferenciados de datos o materias primas, si la relación figura/fondo se ha excluido desde el comienzo? La «intertextualidad» siempre fue una solución excesivamente débil y formalista al problema. La envoltura lo resuelve mucho mejor. Primero, porque es más frívola (y, por tanto, desechable al instante), pero también y sobre todo porque, a diferencia de la intertextualidad, conserva el prerrequisito esencial de la *prioridad* e incluso de la *jerarquía* (la subordinación funcional de un elemento a otro, que incluso a veces se llama «causalidad»), aunque lo vuelve reversible. Lo que está envuelto también puede utilizarse como envoltorio y, a su vez, éste puede ser envuelto.

Cabe acercarse a estos efectos de modo aproximativo a través de propuestas anteriores, como la idea[1] de Malraux de una obra de arte ficticia. Se refería a cómo la fotografía crea formas artísticas que hasta entonces nunca se habían realizado; por ejemplo, ampliando el oro batido de una pieza de joyería *escita* hasta obtener volúmenes que recordaban a los frisos del Partenón. El arte decorativo se transformaba así en escultura, y los productos provisionales, móviles y menores de los nómadas pasaban a ser «obras» canónicas monumentales y sedentarias. Él mismo, al sostener planteamientos canónicos y modernistas, no consiguió desarrollar el concepto de tales transformaciones, sino sólo incluir a los anónimos *escitas* (junto a los pintores de tumbas de Fayoum) en el canon «principal». Si esta operación puede funcionar a la inversa, reconvirtiendo las grandes formas canónicas en arte menor, es una pregunta distinta que no se ha respondido (Deleuze y Guattari intentan hacerlo con ese clásico moderno que es Kafka)[2].

Sin embargo, tras la aparición del discurso teórico, y con la opinión hoy casi universal de que el contexto anterior también es en realidad un texto por sí mismo porque lo extrajimos de otro libro (ya que, en cualquier caso, todo es un texto), lo que solía considerarse como una cita hace que surja cierta versión de la creación malrauxiana de formas de arte ficticias. (Véase, por ejemplo, la foto de la película *Nostalgia*, de Andrey Tarkovsky.) Está más claro que nunca que cualquier crítica o *explication de texte*, y sobre todo las prácticas más idiosincráticas de la teoría contemporánea, simplemente envuelven un texto en otro. Y el paradójico efecto es que el primero –una mera muestra de escritura, un párrafo o una oración ilustrativos, un segmento o momento arrancados de su contexto– se afirma como autónomo y como una suerte de unidad por sí misma, como los voraces leones de los pendientes de Malraux. El nuevo discurso se afana por asimilar el «texto primario» (antes llamado Literatura) a su propia sustancia, transcodificando sus elementos, destacando en primer plano todos los ecos y analogías, a veces incluso apropiándose de los rasgos estilísticos del ejemplo para forjar los neologismos o la terminología oficial de la envoltura teórica. Y, en efecto, en ocasiones los clásicos más débiles se funden con sus poderosos portavoces oficiales y terminan siendo apéndices o largas notas a pie de página a un teórico célebre. Con mayor frecuencia, sin embargo, el resultado que perdura es secundario y no se buscaba del todo: aflojar la unidad primaria, disolver una obra en un texto, liberar los elementos para que posean una existencia semiautónoma

1. A. Malraux, *Les voix du silence*, París, 1963 (trad. cast.: *Las voces del silencio: Visión del arte*, Buenos Aires).
2. En su *Kafka: pour une littérature mineure*, París, 1975.

como trozos de información en el espacio saturado de mensajes de la cultura tardocapitalista de los *media*, o «espíritu objetivo». Pero en este caso el movimiento puede ser reversible, y así ha ocurrido con escritores que, como Samuel Delany, reintrodujeron los fragmentos terminológicos del discurso teórico en su propia «producción literaria» oficial y los dejaron incrustados ahí, como fósiles en restos estratificados o siluetas de un cuerpo atomizado en una futura Pompeya. En el discurso teórico, los «fragmentos» no son en ningún caso estas piezas de una obra de arte previa, sino más bien los propios términos, los neologismos que, convertidos en logos ideológicos, se salpican como la metralla por el mundo social. Pasan al acervo común y dibujan su parábola con fuerza menguante, para acabar depositándose en algún obstáculo inamovible que, por supuesto, puede ser finalmente los *media*.

Esta estrategia de la envoltura y lo envuelto también prolonga la insinuación de que ninguna de las partes es nueva (que, implícitamente, también es el mensaje más explícito del «concepto» de intertextualidad). A partir de ese momento, lo que está en juego es la repetición más que la innovación radical. El problema reside en la consiguiente paradoja de que es sobre esta renuncia a lo nuevo o al *novum* donde se basa la reivindicación de originalidad histórica de la postmodernidad en general, y de la arquitectura postmoderna en particular. Entonces, ¿en qué consistirá lo original (en un sentido nuevo) de esta concepción de lo «neo», para que ésta se abstenga de la originalidad y abrace la repetición con fuerza y de manera original? ¿Hasta qué punto podemos seguir describiendo las originalidades de la construcción espacial en lo postmoderno, si éste ha renunciado explícitamente al gran mito modernista de producir un espacio utópico radicalmente nuevo capaz de transformar el mundo?

Pero, como siempre, los propios dilemas de lo postmoderno modifican —y a su vez son modificados por— los de lo moderno, donde, si bien la innovación en tanto valor ideológico carecía de ambigüedad, su realización era estructuralmente ambivalente e indecidible. Este tipo de reflexión la debería haber facilitado la equivalencia directa que los modernistas más programáticos (como Le Corbusier) establecían entre el cambio social formal y el radical, y que supuestamente puede someterse a la verificación empírica habitual (siempre que nos parezca una tarea fácil registrar la regeneración social *a posteriori*). Por último, el intento de pensar en profundidad esos cambios desde la perspectiva de la superestructura parece producir modelos sociales o visiones del mundo de corte esencialmente religioso. En cualquier caso, el concepto de espacio demuestra aquí su suprema función mediadora, en cuanto su formulación estética acarrea inmediatamente consecuencias cognitivas, por un lado, y sociopolíticas, por otro.

Pero, por esto mismo, también puede llevar a equívocos formular las consecuencias sociales de la innovación espacial en términos del espacio mismo —y aquí se impone la intervención de un tercer término o interpretante extraído de otro ámbito o medio—. Esto fue lo que ocurrió en los estudios sobre cine hace unos años, cuando Christian Metz elaboró su semiótica cinematográfica en un vasto programa de reescritura que reformulaba los elementos esenciales de la estructura fílmica en términos de sistemas del lenguaje y del signo[3]. El resultado evidente de este programa de reescritura fue un problema doble que nunca se hubiera podido articular ni enfocar de haber seguido formulándose en términos puramente cinematográficos. Era, en suma, el problema de las unidades mínimas y macroformas que se corresponderían en la imagen con el signo y sus componentes, y desde luego con las propias palabras. También era el problema de lo que en el discurso cinematográfico cabía considerar como un enunciado completo; aún más, como una oración o incluso como cierto tipo de párrafo «textual» mayor. Pero estos problemas son «producidos» en el marco de un pseudoproblema mayor de aspecto ontológico (o metafísico, que viene a ser lo mismo), y que puede adoptar la forma de la pregunta irresoluble de si el cine es un tipo de lenguaje (incluso afirmar que es *como* un lenguaje —o como el Lenguaje— tiene ecos metafísicos). No parece que este período concreto de estudios cinematográficos finalizara al identificar como falsa la pregunta ontológica, sino cuando el trabajo concreto de la transcodificación hubo alcanzado el límite de sus objetos; sólo entonces se pudo considerar claramente esta cuestión como un pseudoproblema.

Este programa de reescritura puede sernos útil en nuestro contexto arquitectónico actual, siempre que no se confunda con una semiótica de la arquitectura (que ya existe), y siempre que se añada un segundo paso histórico y utópico a este paso clave, cuya función no es suscitar cuestiones ontológicas análogas (respecto a si el espacio edificado es un tipo de lenguaje) sino, más bien, plantear el problema de las condiciones de posibilidad de una forma espacial cualquiera.

Al igual que en el cine, las primeras cuestiones son las de las unidades mínimas: las palabras del espacio edificado, o al menos sus sustantivos, serían las habitaciones, categorías que se relacionan y articulan sintáctica o sincategoremáticamente mediante los diversos verbos y adverbios espaciales —pasillos, entradas y escaleras, por ejemplo—, a su vez modificados por adjetivos (pintura, mobiliario, decoración y ornamentos, cuya denuncia puritana por parte de Adolf Loos presenta interesantes paralelismos lingüísticos y literarios). No

3. Para una provocativa reconsideración de este momento, véase D. N. Rodowick, *The Crisis of Political Modernism*, Urbana, Ill., 1988.

obstante, estas «oraciones» —si es que podemos considerar que esto es lo que «es» un edificio— son leídas por lectores cuyos cuerpos completan los espacios, como si éstos fuesen las posiciones del sujeto gramatical y las variables de los modificadores lingüísticos de una oración; y el texto mayor en que se insertan estas unidades se puede asignar al texto-gramática de lo urbano (o quizás, en un sistema mundial, a geografías aún mayores y a sus leyes sintácticas).

Una vez establecidas estas equivalencias, surgen las cuestiones más interesantes: las referidas a la identidad histórica. Estas cuestiones no están implícitas en el aparato lingüístico o semiótico, y empiezan a imponerse cuando a éste se lo desafía dialécticamente. ¿Cómo, por ejemplo, hemos de pensar en la categoría fundamental de la habitación (como unidad mínima)? ¿Deben considerarse las habitaciones privadas, las públicas y las de trabajo (por ejemplo, el espacio de la oficina) como un mismo tipo de sustantivo? ¿Pueden todas ellas utilizarse indistintamente en el mismo tipo de estructura oracional? Para un tipo de lectura histórica[4], sin embargo, la habitación moderna surge sólo como consecuencia de la invención del pasillo en el siglo XVII; su intimidad tiene muy poco que ver con los mediocres espacios para dormir a los que accedía una persona sorteando cuerpos dormidos y cruzando aquellas ratoneras que eran las habitaciones. Esta innovación, así reescrita, genera ahora cuestiones afines en torno a los orígenes de la familia nuclear y la construcción o formación de la subjetividad burguesa, cosa que también hacen las preguntas sobre las técnicas arquitectónicas relacionadas. No obstante, también plantea serias dudas sobre las filosofías del lenguaje que llevaron a cabo esta formulación: ¿cuál es, en realidad, el estatus transhistórico de la palabra y la oración? Es muy significativo que la filosofía moderna modificase la percepción de su propia historia, así como el concepto de su función, cuando empezó a darse cuenta de la relación entre sus categorías (occidentales) más fundamentales y la estructura gramatical del griego antiguo (por no hablar de sus equivalencias latinas). Cabe decir que el rechazo a la categoría de sustancia en la filosofía moderna es una respuesta al impacto de esta experiencia de la historicidad que desacreditaba al sustantivo como tal. No está claro que ocurriera nada parecido en el macronivel de la oración misma, a pesar de que pronto se comprendió la relación constitutiva entre la lingüística como disciplina y la oración como su mayor objeto de estudio posible (y, lejos de disolverse, esta relación se refuerza con el intento de inventar disciplinas complementarias como la semántica o la gramática del texto, que reafirman las fronteras que con todas sus fuerzas desearían transgredir o abolir).

4. R. Evans, «Figures, Doors and Passages»: *Architectural Design*, (abril, 1978), pp. 267-278.

La especulación histórica se agrava cuando se extraen consecuencias políticas y sociales. Todos, desde Kant hasta Lévi-Strauss, han tachado de ilegítima la pregunta por los orígenes del lenguaje (por la ur-formación de la oración y de la palabra en un magma galáctico en los albores del tiempo humano), a pesar de que viene acompañada por una pregunta por los orígenes de lo social mismo (e incluso, antes, por otra pregunta afín sobre los orígenes de la familia). Pero la pregunta por la posible evolución y modificación del lenguaje sigue teniendo sentido, y guarda una relación vital con la cuestión utópica de la posible modificación de la sociedad (allí donde siga siendo concebible). En efecto, nos podrá parecer que las formas que adoptan estos debates son filosóficamente aceptables o, por el contrario, que son anticuadas y supersticiosas, en estricta proporción a nuestras convicciones más arraigadas sobre si todavía es posible cambiar la sociedad postmoderna. Por ejemplo, Lysenko ha etiquetado el debate Marr en la Unión Soviética como aberración científica, sobre todo por la hipótesis de Marr de que la forma y la estructura del lenguaje se alteraron según el modo de producción, del que eran una superestructura. Puesto que el ruso no había evolucionado sensiblemente desde el período zarista, Stalin puso un drástico punto final a esta especulación con un famoso panfleto («Marxismo y lingüística»). En nuestros días, el feminismo ha estado prácticamente solo en su intento de concebir los lenguajes utópicos que hablarían aquellas sociedades en las que ya no hubiera dominación y desigualdad sexual[5]: el resultado fue mucho más que un mero momento glorioso de la ciencia-ficción reciente, y debería ser un ejemplo del valor político de la imaginación utópica como forma de la praxis.

Pero es precisamente a partir de la perspectiva de esta praxis utópica desde donde podemos retomar el problema de la valoración de las innovaciones del movimiento moderno en arquitectura. Ya que, si la expansión de la oración desempeña un papel fundamental en el modernismo literario desde Mallarmé a Faulkner, también es fundamental la metamorfosis de la unidad mínima en la modernidad arquitectónica, cuya abolición de la calle puede verse como un intento de trascender la oración como tal. En un sentido muy similar, cabe pensar que el «plan libre» de Le Corbusier desafía la existencia de la habitación tradicional como categoría sintáctica e introduce el imperativo de morar de una nueva manera; de inventar nuevas formas de vivir y de habitar, como consecuencia ética y polí-

5. La ciencia-ficción moderna ha sido a menudo un laboratorio de tales experimentos de lenguaje, como en el modelo de U. LeGuin de la estructura social de una especie hermafrodita (a la que sólo le asigna el género masculino) en *The Left Hand of Darkness* (Nueva York, 1969), o la minuciosa «réplica» de S. R. Delany en *Stars in My Pocket Like Grains of Sand* (Nueva York, 1984), donde (respecto a seres sexualmente diferenciados de nuestro mismo tipo) se designa universalmente al sujeto psíquico con el pronombre femenino, mientras que el pronombre masculino se restringe a una persona objeto del deseo (de cualquier sexo físico).

tica —y quizás también psicoanalítica— de la mutación formal. Así pues, todo gira en torno a si pensamos que el «plan libre» es tan sólo una habitación más, aunque sea de un tipo nuevo, o si trasciende esta categoría por completo (del mismo modo que un lenguaje situado más allá de la oración trascendería tanto nuestro sistema conceptual occidental como nuestra socialidad). Esta cuestión tampoco se reduce a una mera demolición de las formas antiguas, como en la terapia iconoclasta y purificadora de dadá: este tipo de modernidad prometía articular nuevas categorías espaciales que bien cabe considerar utópicas. Como se sabe, la postmodernidad es unánime en su valoración negativa de estas aspiraciones del modernismo, que afirma haber abandonado; pero la nueva denominación, la sensación de un corte radical y el entusiasmo con que se saludó la llegada de los nuevos edificios testimonian la vigencia de cierta idea de novedad o de innovación que parece haber sobrevivido a lo moderno.

Éste es el marco problemático donde propongo que examinemos uno de los pocos edificios postmodernos que afirma con fuerza la espacialidad revolucionaria: la casa (o vivienda unifamiliar) que el arquitecto canadiense-americano Frank Gehry construyó (o reconstruyó) para sí mismo en Santa Mónica, California, en 1979. Sin embargo, los problemas enturbian incluso este punto de partida. Para empezar, no está claro qué opina Gehry de sí mismo en relación con la arquitectura postmoderna en general. Ciertamente, su estilo tiene poco en común con la ostentosa frivolidad decorativa y la alusión historicista de Michael Graves o Charles Moore, incluso del propio Venturi. Gehry, en efecto, ha observado que Venturi «se dedica a contar historias... A mí, lo que en realidad me interesa es el aspecto práctico, y no contar historias»[6], y esto viene a ser una descripción bastante acertada de la pasión por la periodización, de donde procede, entre otras cosas, el concepto de postmodernidad. La vivienda unifamiliar quizás sea menos característica de los proyectos postmodernos: no cabe duda de que el esplendor del palacio o de la villa cada vez tiene menor cabida en una época que comenzó con la «muerte del sujeto». Además, la familia nuclear no constituye un interés o una preocupación específicamente postmodernos. Es posible que si ganamos aquí, en realidad hayamos perdido; y cuanto más original sea la vivienda de Gehry, menos podremos extender sus características a la postmodernidad en general.

La casa se sitúa en la esquina de la calle Veintidós con la Avenida de Washington y, en rigor, no se trata de un edificio nuevo sino de la reconstrucción de una casa más antigua y muy convencional.

6. B. Diamonstein, *American Architecture Now*, Nueva York, 1980, p. 46 (trad. cast.: *Diálogo con la arquitectura USA*, Barcelona, 1982).

Diamonstein: No obstante, una de las obras de arte que sí llegó a crear fue su propia casa. Se la ha descrito como una vivienda anónima. La estructura original era una casa de tablones de madera de dos pisos. Usted empezó a levantar en torno suyo una pared de metal *corrugado* de un piso y medio de altura, pero desde el interior de la nueva estructura asoma por la pared la estructura original. ¿Puede decirnos cuáles eran sus intenciones?
Gehry: Tuvo que ver con mi mujer. Encontró una casa muy mona —y quiero a mi mujer—, una casita pequeña y bonita en la que había antigüedades. Una cosa muy tierna. Además, nos estaba costando mucho encontrar casa. Compramos en Santa Mónica en el momento cumbre del *boom* inmobiliario. Pagamos el precio más alto.
Diamonstein: Leí que ciento sesenta mil dólares.
Gehry: Ciento sesenta mil, sí.
Diamonstein: Mucho dinero.
Gehry: El año anterior costaba cuarenta. Para que luego hablen de lanzarse a la desesperada... Siempre hago lo mismo. Y podríamos haber vivido en aquella casa perfectamente. Había suficiente espacio y todo lo demás.
Diamonstein: ¿Una casa rosa con tejas verdes?
Gehry: Era de amianto rosa sobre madera blanca. Tenía varias capas. Ya estaba cubierta de capas, y hoy en día esto tiene mucha fuerza.
Diamonstein: Para usted, esto era parte de su atractivo.
Gehry: En fin, decidí entablar un diálogo con la antigua casa, cosa que no se diferencia mucho, sabe, de lo que le decía sobre la casa de Ron Davis, cuyos interiores dialogan con los exteriores. Aquí lo tenía fácil, porque la antigua casa tenía una estética distinta y podía enfrentarlas. Quería explorar la relación entre ambas. Me fascinó la idea de que la antigua casa pareciera totalmente intacta desde el exterior, y que se pudiera mirar a través de la nueva casa y ver la antigua como si ahora estuviese envuelta en una nueva piel. La nueva piel y las ventanas de la nueva casa tendrían una estética completamente diferente a las ventanas de la antigua. De este modo, siempre estarían en tensión, por decirlo así. Quería que cada ventana tuviese una estética diferente, cosa que en aquel momento no pude conseguir.
Diamonstein: Así que la vieja casa era el núcleo, y la nueva la envoltura. Por supuesto, ha utilizado muchos de los materiales habituales de su propio vocabulario –metal, contrachapado, cristal y alambrada de tela metálica–, todos ellos muy baratos. Por un lado, la casa parece inacabada y tosca...
Gehry: No estoy seguro de que esté terminada.
Diamonstein: ¿No está seguro?
Gehry: No.
Diamonstein: ¿Se está seguro alguna vez?
Gehry: Es difícil de saber. El otro día me preguntaba qué efecto había tenido sobre mi familia. He notado que mi mujer deja papeles y cosas encima de la mesa, que en la organización de nuestra vida casera hay una especie de caos. Empecé a pensar que tenía algo que ver con el hecho de que ella aún no sabe si he terminado ya o no[7].

A continuación, voy a seguir de cerca *Secret Life of Buildings*[8],

7. *Ibid.*, pp. 43-44.
8. G. Macrae-Gibson, *Secret Life of Buildings*, MIT Press, Cambridge, 1985; véase también el útil compendio de críticas y opiniones sobre la casa en «The Gehry House» de Tod A. Marder, en T. A. Marder (ed.), *The Critical Edge*, Cambridge, Mass., 1985.

libro de Gavin Macrae-Gibson que incluye excelentes ejemplos de descripción fenomenológica y formal. Yo mismo he visitado la casa y deseo evitar la intensa aporía metodológica del *Sistema de la moda* de Barthes (que prefirió analizar la escritura sobre la moda antes que las propias modas físicas); pero no cabe duda de que incluso las aproximaciones de corte más físico o sensorial al texto «arquitectónico» sólo se oponen aparentemente a la expresión o a la interpretación (algo a lo que nos enfrentaremos cuando volvamos al curioso fenómeno de la fotografía arquitectónica).

Pero el libro de Macrae-Gibson encierra un interés aún mayor para nosotros debido al carácter de su marco de interpretación, que sigue siendo el de un antiguo modernismo. Así pues, cuando nos hallemos en coyunturas cruciales entre la descripción y la interpretación nos podrá decir algo tan relevante sobre la diferencia entre modernidad y postmodernidad como el propio edificio de Gehry.

Macrae-Gibson clasifica la casa de Gehry según tres tipos de espacios. Si bien no voy a mantener esta diferenciación triádica, aporta un útil punto de partida: «Primero, al fondo de ambos pisos, un grupo de pequeñas habitaciones que consta de escaleras, dormitorios, cuartos de baño y armarios. Segundo, los principales espacios de la casa antigua, que se han convertido en la sala de estar de la planta baja y en el dormitorio principal del primer piso. Por último, los complejos espacios atenuados de la nueva envoltura espacial, que son los espacios de la entrada y las zonas de cocina y comedor, situados cinco escalones por debajo de la sala de estar»[9].

Recorramos de nuevo estos tres tipos de espacio. «La casa consiste en un armazón de metal corrugado que envuelve tres lados de una bonita casa rosa de los años veinte, creando nuevos espacios entre el armazón y las antiguas paredes exteriores»[10]. El antiguo armazón de madera permanece en algunos lugares como una suerte de andamiaje de la memoria, pero la zona de comer y la cocina se han extendido más allá de él y se localizan, fundamentalmente, en lo que antes era la entrada de coches y el patio (cinco escalones por debajo de la antigua planta baja). Estas nuevas zonas entre el armazón y la envoltura están, en su mayor parte, acristaladas, y por tanto se abren visualmente al antiguo «exterior» o «aire libre» y son indistinguibles de él. Sea cual sea la emoción estética que nos produzca esta innovación formal (puede ser una sensación de incomodidad o malestar, aunque, cuando desayunó aquí, Philip Johnson lo encontró muy *gemütlich*), claramente tendrá algo que ver con la desaparición de las categorías de interior/exterior, o con una reordenación de éstas.

El descarnado efecto del armazón de metal corrugado parece

9. G. Macrae-Gibson, *Secret Life of Buildings*, pp. 16-18.
10. *Ibid.*, p. 2.

atravesar sin piedad la casa antigua y estamparle brutalmente el santo y seña del «arte moderno», pero sin disolverla del todo, como si el gesto imperioso del «arte» se hubiera interrumpido y abandonado a mitad del proceso. Además de esta dramática intervención formal (cuyo uso de materiales de desecho también debe tenerse en cuenta, como veremos en breve), el otro aspecto crítico de la casa envuelta es el acristalamiento de la zona de la entrada de coches; y, sobre todo, el nuevo tragaluz de la cocina que, visto desde el exterior de la casa, parece sobresalir hacia el espacio exterior como un enorme cubo de cristal —Gehry lo llamó «cubo en declive»— que «señala la unión de las calles con lo que durante el día es un vacío en retroceso y de noche un sólido que avanza como un faro»[11]. Este planteamiento de Macrae-Gibson es interesante, pero su interpretación del cubo, que llega hasta los cuadriláteros místicos de Malevich (Gehry diseñó una exposición de Malevich en cierta ocasión, así que la referencia no es del todo arbitraria), me parece totalmente equivocada, un intento de reinscribir la estética-basura de cierta postmodernidad en el seno de las más altas vocaciones metafísicas de un antiguo modernismo. El propio Gehry ha insistido a menudo en un hecho obvio para todo aquel que vea sus edificios, a saber, lo barato de sus materiales —«arquitectura avara», la llamó en cierta ocasión—. Además del aluminio corrugado de este edifico, siente una obvia predilección por la malla de acero, el contrachapado sin tratar, el bloque de hormigón, los postes telefónicos y similares, e incluso una vez diseñó mobiliario de cartón (asombrosamente decorado). Estos materiales, claramente, «connotan»[12]: anulan el proyecto de síntesis entre materia y forma de los grandes edificios modernos, y también inscriben en este trabajo lo que obviamente son temas económicos o infraestructurales. Así, nos recuerdan el coste de la vivienda y de la construcción; y, por extensión, la especulación del suelo, punto de confluencia entre la organización económica de la sociedad y la producción estética de su arte (espacial), que la arquitectura vive con mayor intensidad que las demás bellas artes. A excepción, quizás, del cine; pero, aun así, las cicatrices son más visibles en la arquitectura que en el cine, que ha de reprimir y ocultar sus limitaciones económicas. El cubo y el bloque (de metal corrugado): estos ostentosos indicadores, plantados en el antiguo edificio como un puntal letal que atraviesa el cuerpo de la víctima de un accidente de tráfico,

11. *Ibid.*, p. 5.

12. Las materias primas son también modos de evocar las herramientas como tales, y los biógrafos de Gehry remiten su fascinación de juventud hacia ambas al trabajo de la ferretería de su abuelo (*FG*, p. 12). La única otra obra, entre las modernistas o posmodernas, que destaca tan insistentemente las herramientas y los materiales es *Leçon de choses* de C. Simon, una réplica consciente al «marxismo» que, junto con la casa de Gehry, plantea la cuestión de las capacidades comparativas del realismo y la postmodernidad, respectivamente, para transmitir la realidad y el ser del trabajo y de lo que Heidegger llamó *das Gestell* (instrumentación).

derrumban sin ambages toda ilusión relativa a la forma orgánica que pudiéramos albergar ante esta construcción (y que es uno de los ideales constitutivos del antiguo modernismo). Estos dos fenómenos espaciales conforman la «envoltura»; violan el espacio antiguo, y ahora son partes de la nueva construcción a la vez que se mantienen a distancia, como cuerpos extraños. También corresponden, en mi opinión, a los dos grandes elementos constitutivos de la arquitectura que, en su manifiesto postmoderno *Aprendiendo de Las Vegas*, Robert Venturi desvincula de la tradición con el fin de reformular la tarea y la vocación de la nueva estética: a saber, la oposición entre la fachada que da a la calle y el cobertizo trasero, o espacio tipo granero, del propio edificio. Pero, lejos de quedarse en esta mera contradicción, Gehry no se limita a oponer cada término a los otros para producir una solución que, aunque interesante, sería provisional. Más bien, me da la impresión de que la fachada frontal de metal corrugado y el cubo en declive *aluden* a ambos términos de este dilema y los vinculan a algo más: a los restos de la antigua casa, a la persistencia de la historia y del pasado. Este contenido aún puede verse, literalmente, a través de los nuevos elementos, como cuando la ventana simulada de la envoltura corrugada descubre las antiguas ventanas de la casa-armazón que hay tras ellos.

Pero, si esto es así, debemos reorganizar el esquema tripartito de Macrae-Gibson. Conservaremos su primera categoría —los restos del tradicional espacio suburbano— para retomarla después. No obstante, si la envoltura —cubo y bloque— adquiere aquí vida propia como agente visible de la transformación arquitectónica, habrá que asignarle el estatus de categoría por derecho propio. A su vez, los dos últimos tipos de espacio de Macrae-Gibson —los antiguos «espacios principales» y los nuevos de la «entrada» y la cocina— se fusionan, siendo resultados combinados de la intersección de las dos primeras categorías, de la intervención de la «envoltura» en la casa tradicional.

Para nuestros propósitos, por tanto, el hecho de que el salón emerja en un espacio que ya estaba en la casa antigua, mientras que la cocina es una habitación añadida por fuera, no es tan relevante como la idea de que en cierto modo ambos son igual de nuevos, en un sentido que aún queda por valorar. En mi opinión, el salón hundido, junto con los comedores y la cocina situados entre el flexible drapeado de la envoltura externa, y también la eliminación del armazón estructural (ahora innecesario), son ahora la cosa misma: constituyen el nuevo espacio propiamente postmoderno que nuestros cuerpos habitan con malestar o con placer, a la vez que intentan despojarse de los antiguos hábitos de las categorías e impresiones relativas al binomio interior/exterior. Anhelamos aún la intimidad burguesa de las paredes sólidas (recintos como el del antiguo ego

burgués centrado), pero agradecemos la novedad de la incorporación de plantas de yuca a nuestro entorno recién reconstruido, y de lo que Barthes hubiera denominado «californiedad». Debemos insistir sin tregua en las inquietantes ambigüedades que encierra este nuevo «hiperespacio». He aquí cómo insiste Macrae-Gibson:

> ... numerosas y contradictorias líneas de perspectiva se dirigen hacia múltiples puntos de fuga situados por encima y por debajo de una gran cantidad de horizontes... Como nada está en ángulo recto, no parece que nada se fugue hacia el mismo punto... los planos de Gehry con perspectiva distorsionada y su uso ilusionista de los elementos del armazón provocan la misma sensación en el observador [que las pinturas de Ronald Davis, donde «el espectador gravita entre las cuadrículas en perspectiva deforme y se inclina hacia ellas»]; la inclinación de los planos que esperamos que sean horizontales o verticales, y la convergencia de elementos tachonados, hacen que nos sintamos suspendidos e inclinados en varias direcciones. Para Gehry, el mundo se esfuma hacia múltiples puntos, y no presupone que ninguno se relacione con el ser humano erguido. El ojo sigue teniendo una importancia crítica en el mundo de Gehry, pero el sentido del centro ya no posee su tradicional valor simbólico[13].

Esta versión sugiere por encima de todo la alienación del antiguo cuerpo fenomenológico (con sus coordenadas de derecha/izquierda, delante/detrás, arriba/abajo) en el espacio sideral del *2001* de Kubrick, carente de la seguridad de la tierra newtoniana. La sensación también recuerda el nuevo espacio informe —ni masa, ni volumen— de los amplios vestíbulos de Portman (según mi propia versión)[14]. Ahí, los banderines y las colgaduras remitían, como remanentes espectrales, a los antiguos límites divisorios y estructurales y a las categorías de cierre, a la vez que retiraban estos límites y ofrecían la ilusión de una liberación y un juego del espacio nuevos y ampulosos. Sin duda, el espacio de Gehry es mucho más preciso y esculpido que aquellos receptáculos enormes y melodramáticos. De manera más articulada, nos enfrenta a las paradójicas imposibilidades (en gran parte, las de la representación) inherentes a la última mutación evolutiva del capitalismo tardío hacia «otra cosa» que ya no es ni la familia ni el barrio, ni la ciudad ni el Estado, ni siquiera la nación. Es, más bien, algo tan abstracto y desubicado como el no-lugar de la habitación de una cadena internacional de moteles o el espacio anónimo de las terminales de aeropuerto, todo ello agolpándose en nuestra mente.

Hay, sin embargo, otras vías para aproximarse a la naturaleza del hiperespacio, y en la entrevista citada Gehry mencionó una dife-

13. *Ibid.*, pp. 12, 14, 16.

14. La referencia es a mi análisis de Portman en «Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism», en *New Left Review*, Oxford, 1984; vid. *supra*, cap. 1 (trad. cast.: *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, 1991).

rente al hablar del caos de trastos que hay en el interior de la casa. Después de todo, el «cobertizo decorado» de Venturi sugiere que los contenidos son relativamente indiferentes y que podrían estar desparramados por todas partes, tanto como apilados pulcramente en cualquier rincón. Gehry describe también el estudio reconstruible que hizo para Ron Davis diciendo que sus estructuras «crean un caparazón. Entonces llega el usuario y distribuye de cualquier manera sus trastos dentro de él. Ésta era la idea de la casa que hice para Ron. Construí el caparazón más bello que pude; después, él tenía que traer sus cosas y usarla a su modo»[15]. Pero los comentarios de Gehry sobre el desorden de su propia casa delatan un vago malestar que merece la pena examinar (sobre todo porque la continuación del diálogo introduce un nuevo tema —la fotografía— que retomaremos en breve):

> *Diamonstein*: Quizás les haya dado otra clave a los ocupantes. La casa se fotografió con tres lilas perfectas en un sitio y dos libros en otro, había detergente para la pila en la pila de la cocina, y algunas puertas de la despensa estaban abiertas. Era un ambiente muy habitado. Parecía obvio que se trataba de una estructuración intencionada de la foto para reflejar un entorno donde unas personas reales vivían vidas reales.
> *Gehry*: La verdad es que no se estructuró la foto.
> *Diamonstein*: ¿Se hizo una foto de su modo de vida?
> *Gehry*: Sí. Bueno, lo que pasa es que ya han venido muchos fotógrafos. Cada uno que entra tiene una idea diferente del aspecto que debería tener el lugar. Así que empiezan a cambiar el mobiliario de sitio. Si llego a tiempo, me pongo a colocar todo de nuevo en su sitio[16].

Estas conversaciones implican que el espacio arquitectónico ha sufrido tal desplazamiento que la posición de sus contenidos (tanto los objetos como los cuerpos humanos) se vuelve problemática. Es una sensación que sólo se puede valorar adecuadamente en un contexto histórico y comparativo y, en mi opinión, partiendo de la siguiente tesis: si las grandes emociones negativas del movimiento modernista eran la ansiedad, el terror, el ser-para-la-muerte y el «horror» de Kurtz, lo que define las nuevas «intensidades» de lo postmoderno (que también se han descrito en términos del «mal viaje» y de la esquizofrenia) se puede formular como una existencia dispersa, el desorden existencial, la continua distracción temporal de la vida posterior a los años sesenta. Siento la tentación (y no pretendo sobrecargar un rasgo muy menor del edificio de Gehry) de evocar el contexto configurador general de una pesadilla virtual mayor: la de unos años sesenta intoxicados, transformados en un «mal viaje» histórico y contracultural que eleva la fragmentación psíquica a una

15. Diamonstein, *American Architecture Now*, pp. 37, 40.
16. *Ibid.*, p. 44.

potencia cualitativamente nueva, y que promueve la distracción estructural del sujeto descentrado a motor y lógica existencial del capitalismo tardío.

En cualquier caso, todas estas características —la nueva sensación extraña de que el interior y el exterior están ausentes, el desconcierto y la pérdida de orientación espacial en los hoteles de Portman, el desorden de un entorno donde las cosas y las personas ya no encuentran su «lugar»— permiten útiles aproximaciones sintomáticas a la naturaleza del hiperespacio postmoderno, sin aportarnos ningún modelo o explicación de la cosa misma.

Pero este hiperespacio —el segundo y el tercer tipo de espacio de Macrae Gibson— es a su vez resultado de la tensión entre dos términos o polos, dos tipos de estructura y experiencia espaciales de los que hasta ahora sólo hemos mencionado uno (a saber, el cubo y la pared corrugada, la envoltura externa). Hemos de pasar, por tanto, a las partes más antiguas de la casa —las escaleras que sobrevivieron, los dormitorios, los cuartos de baño y los armarios— para ver no sólo lo que tuvo que transformarse incluso parcialmente, sino también si esa sintaxis y esa gramática tradicionales pueden sufrir una transformación utópica.

De hecho, esas habitaciones se preservan como en un museo: intactas, pero en cierto sentido «citadas» y vaciadas de su vida concreta, sin la más mínima modificación, como cuando algo se transforma en una imagen de sí mismo, como una Disneylandia que los marcianos hubieran conservado y perpetuado para su propio deleite y para la investigación histórica. Al subir las escaleras –todavía anticuadas– de la casa Gehry, se llega a una puerta anticuada que da paso a una anticuada alcoba para la doncella (aunque también podría ser el dormitorio de un adolescente). La puerta es un mecanismo para viajar en el tiempo; cuando se cierra, se regresa a los suburbios estadounidenses del siglo XX: al viejo concepto de habitación, que incluye mi intimidad, mis tesoros, mis cosas *kitsch* y vulgares, mis ositos de trapo y mis viejos elepés. Pero esta evocación de un viaje en el tiempo es engañosa. Por un lado, nos encontramos aquí con la praxis y la reconstrucción en términos muy similares al Wash-36[17] de Philip K. Dick, esa reconstrucción adorablemente auténtica que hizo el autor del Washington de su niñez en 1936 poniéndola en boca de un millionario de trescientos años que vive en un planeta satélite (o, si se prefiere una referencia rápida, en términos parecidos a Disneylandia o EPCOT). Por otro lado, en absoluto se trata de una reconstrucción del pasado, puesto que este enclave es nuestro presente y reproduce los espacios habitados reales de las otras casas de esta calle o de cualquier otro lugar actual de Los Ángeles. Pero, al

17. La referencia es a su novela *Now Wait for Last Year*, Nueva York, 1966.

tratarse de una realidad presente que se ha transformado en simulacro mediante el proceso de la envoltura, o de la cita, no se ha vuelto histórica sino historicista —una alusión a un presente fuera de la historia real que lo mismo podría ser un pasado apartado de la historia real—. Así pues, la habitación citada también guarda afinidades con lo que en el cine se ha llamado «moda retro», o cine de la nostalgia: el pasado como desfile de modas e imagen rutilante. Y por eso, de pronto, esta zona conservada y protegida frente a la antigua casa con la que Gehry sostiene un «diálogo» resuena como fenómeno estético, al lado de un amplio espectro de fenómenos muy distintos y no arquitectónicos de la teoría y el arte postmodernos: la transformación en imagen o simulacro, el historicismo como sustituto de la historia, la cita, enclaves de la esfera cultural, etc. Incluso me atrevería a replantear aquí el problema de la referencia, tan paradójico cuando tenemos que vérnoslas con edificios; como se les supone una mayor «realidad» que al contenido de la literatura, la pintura o el cine, ellos mismos son en cierto modo su propio referente. Pero el problema teórico de cómo podría un edificio tener un referente (por oposición a algún tipo de significado o un sentido) pierde su capacidad de distanciamiento y su valor de choque cuando se desliza hacia la cuestión más débil de a qué podría referirse el edificio. Menciono esto porque constituye otro paso de la interpretación «modernizante» que hace Macrae-Gibson de la casa, y deriva en un brillante ensayo sobre cómo la casa *alude* a su propia posición en Santa Mónica con múltiples alusiones e imágenes marinas. Los análisis sobre la obra de Le Corbusier o de Frank Lloyd Wright nos han acostumbrado a esta clase de lecturas, en las que este tipo de alusiones es perfectamente consistente no sólo con la estética moderna de los edificios sino también con su espacio social y su situación histórica concreta. No obstante, esta exégesis resultará insensata o irrelevante si pensamos que el espacio urbano de los años ochenta ha perdido (por razones múltiples y demasiado condicionadas) su materialidad concreta y la cualidad de ubicado o situado (esto es, si ya no consideramos Santa Mónica como un sitio con lugares que sostienen determinadas relaciones con la playa o la autopista, etc.). Pero la exégesis no es necesariamente incorrecta, ya que estas estructuras pueden ser los vestigios de un antiguo lenguaje modernista que el nuevo ha subsumido y, casi, cancelado. A pesar de todo, este lenguaje persiste débilmente, y un lector crítico brillante, tenaz y retrógrado lo puede descifrar.

Pero hay otras maneras de enmarcar el asunto teórico de la referencia: entre ellas, destaca la perspectiva de que la habitación (característica de la sociedad y el espacio social norteamericanos donde está la casa de Gehry) representa un mínimo resto final de aquel viejo espacio que el nuevo sistema ha cancelado, recargado,

volatilizado, sublimado o transformado. En tal caso, la habitación tradicional podría considerarse como una referencia débil, última y poco fundada, o como el tenaz núcleo final y truncado de un referente que atraviesa un proceso de total disolución y liquidación. No creo que se pueda mostrar nada similar respecto al espacio del Bonaventure de Portman, a no ser el aparato marginado del hotel tradicional: las alas y los pisos de dormitorios claustrofóbicos e incómodos que se ocultan en las torres, un tradicional espacio hotelero habitable cuyas decoraciones eran tan ostentosas que se han alterado varias veces desde la inauguración del edificio (y que, obviamente, eran la cuestión menos urgente de la agenda del arquitecto). Con Portman, por tanto, la referencia —la habitación, el lenguaje y la categoría tradicionales— se disocia tajantemente del nuevo espacio postmoderno del eufórico vestíbulo central, y queda languideciendo y meciéndose suavemente en el aire. La fuerza de la estructura de Gehry proviene así de la dialéctica activa que mantiene y exacerba la tensión entre ambos tipos de espacio (si esto es un «diálogo», poco tiene entonces de la complacencia de un Gadamer o de las «conversaciones» de Richard Rorty).

Quisiera añadir que este concepto de la referencia, social y espacial a un mismo tiempo, posee un contenido real y se puede desarrollar en direcciones muy concretas. Por ejemplo, el enclave que hemos descrito antes es, de hecho, una habitación para la doncella; por tanto, recibe el contenido de varios tipos de subalternidad social, los vestigios de una vieja jerarquía familiar y las divisiones sexuales y étnicas del trabajo.

En líneas esenciales, hemos reescrito la división espacial tripartita de Macrae-Gibson (habitaciones tradicionales, espacios habitables más recientes y el cubo y la pared corrugada) en términos de un modelo dinámico donde se cruzan dos espacios muy diferentes —el dormitorio y las formas arquitectónicas abstractas que abren la casa antigua— para producir nuevos tipos de espacio (la cocina y la zona del comedor, el salón). Este espacio incluye lo viejo y lo nuevo, el interior y el exterior, las plataformas de la casa antigua y las zonas reconstituidas, pero extrañamente amorfas, que se extienden entre el marco y la envoltura. Sólo este último tipo de espacio, fruto de una relación dialéctica entre los otros dos, se puede definir como postmoderno: esto es, se trata de una espacialidad totalmente nueva que está más allá tanto de lo tradicional como de lo moderno, y que tiene un derecho histórico a arrogarse la diferencia radical y la originalidad. El problema de la interpretación surge cuando intentamos valorar esta reivindicación y proponer hipótesis respecto a su posible «significado». Dicho en otros términos, estas hipótesis constituyen necesariamente operaciones de transcodificación en las que formulamos equivalentes de este fenómeno arquitectónico y espacial con otros códigos

o lenguajes teóricos; o, dicho con otro lenguaje distinto, constituyen la proyección alegórica de la estructura de los modelos de análisis. Por ejemplo, aquí es evidente desde el inicio que se está contando una alegoría según la cual, partiendo de un momento que es o bien tradicional o bien realista, el rayo de la «modernidad» genera lo postmoderno «propiamente dicho» (aunque quizás sea el realismo de Hollywood más que el de Balzac). (La propia alegorización privada de Gehry parece adaptar o reconstruir el judaísmo para que cumpla una nueva función —por no decir simplemente para sobrevivir— en el mundo moderno, o incluso en el postmoderno. El abuelo de Gehry «era el presidente de su sinagoga, un pequeño edificio remodelado de corte casero, como recordaba después su nieto, parecido en algunos aspectos a la casa de Santa Mónica que él mismo remodeló en los años setenta. "Mi casa me recuerda aquel viejo edificio", confesó Gehry, "y a menudo pienso en él cuando estoy aquí"»)[18]. Aunque, como para Kant, este tipo de narrativas reside exclusivamente en el ojo del observador, requieren una explicación histórica y un examen de sus condiciones de posibilidad y de las razones de que las consideremos como una secuencia lógica, por no decir una historia o narrativa completa. Pero también son posibles otros constructos alegóricos, y analizarlos nos obligará a dar un largo rodeo atravesando de nuevo el sistema interpretativo de Macrae-Gibson que, como señalé antes, es esencialmente un sistema modernista.

He abordado varios pasos interpretativos del artículo de Macrae-Gibson, sin dejar constancia de las formulaciones básicas en las que enmarca su interpretación del nuevo tipo de edificio. Son las siguientes: «La ilusión de la perspectiva y la contradicción de la perspectiva se usan en la casa de Gehry, y en muchos otros proyectos suyos, para impedir que se forme una imagen intelectual que podría destruir la continua inmediatez del *shock* perceptivo... Tales ilusiones y contradicciones nos obligan a cuestionarnos incesantemente la naturaleza de lo que se ve, a alterar, finalmente, la definición de la realidad desde la *memoria* de una cosa a la *percepción* de esa cosa»[19]. Estos planteamientos familiares, que enfatizan la vocación del arte como reestimulante de la percepción y como recuperación de la frescura de la experiencia a partir del entumecimiento habitual y reificado de la vida cotidiana en un mundo abandonado, nos conducen al corazón mismo de la modernidad esencial de la estética de Macrae-Gibson. Por supuesto, ya los formalistas rusos habían codificado de modo incisivo y duradero estos puntos de vista, pero también hay algo parecido en todas las teorías modernas, desde Pound al surrealismo y la fenomenología, y en todas las artes, desde la ar-

18. H. Cobb (ed.), *The Architecture of Frank Gehry*, Nueva York, 1986, p. 12 (trad. cast.: *La arquitectura de Frank Gehry*, Barcelona, 1988).

19. Macrae-Gibson, *Secret Life of Buildings*, p. 12.

quitectura a la música y la literatura (e incluso el cine). Creo, por muchas razones, que esta notable estética carece de sentido en la actualidad, y que debemos admirarla en tanto que es uno de los logros históricos más intensos del pasado cultural (junto con el Renacimiento, los griegos o la dinastía Tang). La utopía de una renovación de la percepción no tiene cabida en el universo totalmente edificado y construido del capitalismo tardío, del que por fin se ha abolido eficazmente la naturaleza y donde la praxis humana –en su forma degradada de información, manipulación y reificación– ha penetrado en la antigua esfera autónoma de la cultura, e incluso en el propio Inconsciente. Por decirlo de modo rudimentario y sucinto, no está claro por qué, en un entorno de puros simulacros e imágenes publicitarias, habríamos de desear que se agudizase y renovara nuestra percepción de estas cosas. ¿Puede, entonces, concebirse alguna otra función para la cultura en nuestro tiempo? La pregunta aporta, al menos, un criterio para valorar la reivindicación de la postmodernidad contemporánea de una auténtica originalidad formal y espacial: lo hace por vía negativa, exponiendo abiertamente los restos de una modernidad inaceptable que continúa activa en diversos manifiestos postmodernos, como el concepto de ironía en Venturi o el de desfamiliarización en el libro de Macrae-Gibson. Se apela *in extremis* a estos temas modernos más antiguos cuando las nuevas teorías necesitan algún fundamento conceptual último que no pueden generar a partir de sus propias economías internas (y esto obedece, en no menor grado, a que en primer lugar la propia lógica de la teoría postmoderna es inconsistente y hostil con la fundamentación, también tachada a veces de esencialismo o fundacionalismo). Asimismo, añadiré que, desde una base más empírica, rechazo la versión de Macrae-Gibson, ya que, según mi experiencia, no puede decirse que la casa Gehry se corresponda con la descripción de la desfamiliarización y la renovación perceptiva.

No obstante, me interesa su descripción desde el ángulo algo distinto de su posibilidad vigente en un marco postmoderno. La descripción sigue siendo plausible, aunque ya no debiera serlo más, y creo que también necesitamos explicar por qué. Contemplemos de nuevo los detalles, que sugieren que la primera función estética del edificio es subvertir (o bloquear) «la formación de una imagen intelectual que podría destruir la inmediatez continua del shock perceptivo». Unas cuantas frases después, esta «imagen intelectual» (a la que hay que resistirse, subvertirla o bloquearla) se asimila a la «*memoria* de una cosa» (a diferencia del valor positivo de la «*percepción* de esa cosa»). Aquí, podemos detectar una ligera modificación del antiguo paradigma modernista en el hecho de que se reafirma y crece la importancia del término negativo (aquello que ha de ser fragmentado, socavado, impedido). En los antiguos modernis-

mos, ese término negativo seguía poseyendo un carácter relativamente general y evocaba la naturaleza de la vida social en una especie de manera global. Éste es el caso, por ejemplo, de la concepción formalista de la habituación como condición de la vida moderna, o de la concepción marxista de la reificación cuando se utiliza en su antiguo sentido sistémico, e incluso de los conceptos del estereotipo, como los *bêtise* y *lieux communs* de Flaubert, cuando se adoptan para caracterizar la «conciencia» cada vez más estandarizada de la persona moderna o burguesa. Mi impresión es que en años recientes, si bien la estructura binaria general de la estética moderna permanece intacta en muchas teorías (que, por lo demás, parecen más avanzadas), el contenido de este término negativo se modifica y abre direcciones históricamente interesantes y sintomáticas: en concreto, a partir de una descripción general de la vida social o de la conciencia, el término negativo se reconstituye ahora como un sistema de signos específico. Por tanto, ya no es la vida social degradada lo que se opone a la brutal frescura de la renovación estética de la percepción, sino que los que ahora se oponen son, por así decirlo, dos tipos de percepción, dos tipos de sistemas de signos. Es un desarrollo que cabe documentar dramáticamente con la nueva teoría cinematográfica y, en concreto, con el llamado «debate sobre la representación». En éste, a pesar del molde esencialmente modernista de la trama y de sus prioridades y soluciones estéticas, el eslogan «representación» designa ahora algo mucho más organizado y semiótico que los viejos conceptos del hábito o incluso que los estereotipos de Flaubert (que siguen siendo, a pesar de su precisión novelística, características generales de la conciencia burguesa). La «representación» es a la vez una vaga concepción burguesa de la realidad y un sistema específico de signos (en la película-acontecimiento de Hollywood), y hay que desfamiliarizarla no mediante la intervención del gran arte o del arte auténtico sino con *otro* arte, con una práctica de signos totalmente distinta.

Si esto es cierto, sería interesante detener otra vez las formulaciones modernistas de Macrae-Gibson para cuestionarlas con una mayor insistencia. ¿Qué sería, para él, esta «imagen intelectual» que bloquea los verdaderos procesos perceptuales del arte? Creo que aquí hay más cosas en juego que la mera oposición tradicional entre lo abstracto y lo concreto —la diferencia entre intelectualizar y ver, entre la razón o el pensar y la percepción concreta—. Aun así, sería paradójico tematizar este concepto de la imagen intelectual en términos de la memoria (la oposición entre la memoria de una cosa y la percepción de una cosa), cuando tanto la memoria personal como la colectiva son hoy funciones en crisis a las que cada vez es más problemático apelar. Proust, se «recordará», lo hizo justo a la inversa e intentó mostrar que sólo a través de la memoria se puede recons-

truir una percepción auténtica y genuina de la cosa. Pero la referencia al cine de la nostalgia sugiere que a la formulación contemporánea de Macrae-Gibson no le falta razón si suponemos, frente a Proust, que es la propia memoria la que se ha convertido en un depósito degradado de imágenes y simulacros, de tal modo que la imagen de la cosa recordada inserta eficazmente lo reificado y lo estereotípico entre el sujeto y la realidad, o el pasado mismo.

Pero creo que ya estamos en condiciones de identificar la «imagen intelectual» de Macrae-Gibson de modo más preciso y concreto: en mi opinión, se trata simplemente de la propia fotografía y de la representación fotográfica, la percepción por la máquina —formulación ésta que intenta ser un poco más fuerte que la idea más aceptable de la percepción *mediada* por la máquina—. Y es que la percepción corporal es ya una percepción realizada por la máquina física y orgánica, pero durante una larga tradición la hemos considerado como un asunto de la conciencia —la mente que se enfrenta a la realidad visible o el cuerpo espiritual de la fenomenología que explora al propio Ser—. Pero supongamos, como dice Derrida en algún lugar, que no hay tal cosa como la percepción en ese sentido; supongamos que es una ilusión imaginarnos a nosotros mismos ante un edificio en el proceso de captar sus unidades de perspectiva como si fuera una imagen-cosa gloriosa: la fotografía y los diversos mecanismos de registro y proyección revelan ahora súbitamente, o descubren, la materialidad fundamental de aquel acto de visión que antes era espiritual. Debemos, por tanto, desplazar la cuestión arquitectónica de la unidad de un edificio de modo muy parecido a lo ocurrido en la teoría cinematográfica reciente. Ahí, las reflexiones sobre el aparato fílmico, introducidas en una reescritura de la historia de la perspectiva pictórica y reforzadas por las ideas de Lacan sobre la construcción y la posición del sujeto y la relación de éstas con lo especular, han desplazado en el debate sobre el objeto cinematográfico a las anteriores cuestiones psicológicas relativas a la identificación y similares.

Estos desplazamientos funcionan ya en toda la crítica arquitectónica contemporánea, donde hace tiempo que se ha establecido una clara tensión entre el edificio concreto o ya construido y aquella representación del edificio a construir que es el *proyecto* del arquitecto, los bocetos de la «obra» futura. Y esto, hasta tal punto que la obra de algunos interesantísimos arquitectos contemporáneos o postcontemporáneos consiste exclusivamente en dibujos de edificios imaginarios que nunca arrojarán una sombra real a la luz del día. Así pues, el proyecto, el dibujo, es un sustituto reificado del edificio verdadero, pero un sustituto «bueno», que hace posible una infinita libertad utópica. La fotografía del edificio ya existente es otro sustituto, pero digamos que se trata de una «mala» reificación —de una sustitución ilegítima de un orden de cosas por otro, la

transformación del edificio en la imagen de sí mismo, es más, en una imagen espuria—. Resulta entonces que en nuestras historias y revistas de arquitectura consumimos tantas imágenes fotográficas de los edificios clásicos o modernos que, a la larga, llegamos a creer que éstos son, en cierto modo, las cosas mismas. Al menos desde las imágenes de Proust de Venecia, todos intentamos conservar nuestra sensibilidad ante el engaño visual inherente a la fotografía, cuyo encuadre y ángulo siempre aportan algo que, por comparación, hacen del edificio algo diferenciado, algo ligeramente distinto. Esto es aún más cierto en lo que atañe a la fotografía en color, donde entra en juego un nuevo conjunto de fuerzas libidinales de tal modo que ahora ni siquiera es ya el edificio lo que se consume, al haberse convertido en un mero pretexto para las intensidades del repertorio de colores y el brillo del papel couché. «La imagen», dijo Debord en un célebre paso teórico, «es la forma final de la reificación de la mercancía»; pero debería haber añadido «la imagen *material*», la reproducción fotográfica. En ese punto, entonces, y con estas salvedades, podemos aceptar la formulación de Macrae-Gibson de que la peculiar estructura de la casa Gehry se propone «impedir la formación de una imagen intelectual que pudiera destruir la inmediatez constante del shock perceptivo». Esto lo consigue bloqueando la elección del punto de vista fotográfico, eludiendo el imperialismo de la imagen fotográfica, afianzando una posición en la que ninguna fotografía de la casa será nunca correcta del todo, puesto que es la mera foto la que posibilita una «imagen intelectual» en este sentido.

Pero esta curiosa expresión de la «imagen intelectual» admite otros significados posibles si la extraemos completamente de su contexto: hay, por ejemplo, mapas que son a la vez pictóricos y cognitivos, pero en un sentido muy diferente al de las abstracciones visuales de la fotografía. Este nuevo enfoque nos conducirá hasta mis últimas reflexiones sobre la interpretación, y a interpretaciones alternativas a la interpretación moderna que ya hemos discutido y rechazado. En sus libros recientes sobre el cine, Gilles Deleuze argumenta que el cine es una forma de pensar, esto es, que es también una forma de hacer filosofía pero en términos puramente fílmicos: su filosofar concreto nada tiene que ver con el modo en que una película podría *ilustrar* un concepto filosófico, porque los conceptos filosóficos del cine son, precisamente, conceptos cinematográficos, y no ideacionales o lingüísticos. En términos similares, quisiera sostener que el espacio arquitectónico es también una manera de pensar y filosofar, de intentar resolver problemas filosóficos o cognitivos. Sin duda, todo el mundo está de acuerdo en que la arquitectura es un modo de resolver problemas arquitectónicos, al igual que la novela es una manera de resolver problemas narrativos y la pintura una manera de resolver problemas visuales. Presupondremos que

ese nivel de la historia de cada arte es un conjunto de problemas y soluciones, para plantear, más allá de esto, un tipo muy diferente de perplejidad u objeto de pensamiento (o *pensée sauvage*).

Pero esta transcodificación alegórica todavía debe comenzar con el espacio; porque si la casa de Gehry es la meditación sobre un problema, ese problema debe ser en un principio un problema espacial, o al menos susceptible de formularse y encarnarse en términos propiamente espaciales. De hecho, ya hemos desarrollado los elementos para aportar una explicación a este problema: de algún modo, implicará la inconmensurabilidad entre el espacio de la habitación tradicional y las viviendas uniformes, por un lado, y aquel otro espacio señalado por la pared corrugada y el cubo en declive, por otro. ¿A qué tipo de problema podría corresponder esta tensión e inconmensurabilidad? ¿Cómo podemos inventar una mediación que permita reescribir, con lenguajes y códigos no arquitectónicos, el lenguaje espacial que utilizamos para describir esta contradicción puramente arquitectónica?

Macrae-Gibson, como sabemos, quiere inscribir el cubo inclinado dentro de la tradición de la modernidad utópica y mística, concretamente en Malevich. Esta lectura nos obligaría a reescribir la contradicción fundamental de la casa en términos de una contradicción entre la vida norteamericana tradicional y el utopismo moderno. Considerémoslo más de cerca:

> Lo que parece un cubo difícilmente podría ser más engañoso. La superficie aplastada contra el plano de la pared exterior es rectangular más que cuadrada, y la cara trasera del cubo se ha empujado a un lado y recortado hacia arriba, de modo que ningún elemento del encuadre forma un ángulo recto con otro, excepto en el cristal frontal. Como resultado, mientras que los paneles de cristal del plano frontal pueden ser rectangulares, los de las restantes caras son todos paralelogramos[20].

Podemos retener de esta descripción la sensación de que un espacio existe a la vez en dos dimensiones distintas; en una lleva una existencia rectangular, mientras que en ese otro mundo simultáneo y sin relación alguna se trata de un paralelogramo. No cabe siquiera pensar en unir ambos mundos, o espacios, o fusionarlos en una síntesis orgánica; como mucho, la extraña figura encarna la tarea imposible de esta representación, indicando todo el rato su imposibilidad (y, por tanto, quizás en un curioso nivel de segundo orden lo represente todo de una vez).

Así que el problema —cualquiera que sea— tendrá dos caras: planteará su propio contenido interno como problema o dilema, y también suscitará el problema secundario (pero que supuestamente

20. *Ibid.*, p. 27.

armoniza y «es lo mismo» que aquél) de representarse en primer lugar a sí mismo como problema. Permítaseme ahora manifestar, *a priori*, de manera dogmática y alegórica, cuál considero yo que es ese problema espacial. Hemos rechazado la versión de Macrae-Gibson del modo simbólico en que la casa se ancla en su espacio, que es Santa Mónica y su relación con el mar y la ciudad al fondo, con las colinas y con las demás prolongaciones urbanas que recorren la costa[21]. Nuestro rechazo teórico se basaba en la convicción de que, en el sentido fenomenológico o topológico más simple, el lugar ya no existe hoy en Estados Unidos; o, dicho con mayor precisión, existe a una escala mucho más débil, recargado con todo tipo de espacios más poderosos pero también más abstractos. Con estos últimos no me refiero tan sólo a Los Ángeles como nueva configuración hiperurbana, sino también a las redes cada vez más abstractas (y comunicacionales) de la realidad norteamericana que hay más allá, y cuya forma extrema es la red de poder del llamado capitalismo multinacional. En tanto individuos, siempre estamos dentro y fuera de todas estas dimensiones yuxtapuestas, algo que vuelve enormemente problemática nuestra antigua posición existencial en el Ser (el cuerpo humano en el paisaje natural, el individuo en la antigua aldea o comunidad orgánica, incluso el ciudadano en la nación-Estado). Me ha parecido útil referirme, para una fase temprana de esta disolución histórica del lugar, a una serie de novelas que fueron populares en su momento y que hoy apenas se leen. En ellas, John O'Hara traza (sobre todo para el período del New Deal) las progresivas extensiones del poder en torno a la pequeña ciudad (pero también lejos de ella), a medida que emigran a los niveles dialécticos superiores del estado y, por último, del gobierno federal. Si hoy pudiéramos imaginar esta migración proyectada e intensificada a una nueva escala global, obtendríamos una idea más intensa de los problemas de la «cartografía» contemporánea y del posicionamiento en este sistema del antiguo individuo. El problema sigue siendo un problema de representación, y también de representabilidad: sabemos que estamos atrapados entre estas complejas redes globales, porque sufrimos por doquier de modo palpable las prolongaciones del espacio corporativo en nuestras vidas cotidianas. Pero carecemos de un modo de pensar en ellas, de modelarlas (por muy abstractamente que sea) con el ojo de nuestra mente. Así pues, este «problema» cognitivo es la cosa que debemos pensar, el rompecabezas mental imposible o la paradoja que ejemplifica el cubo en declive. Y si se observa que el cubo no es la única intervención espacial nueva que hay aquí, y que aún no hemos considerado con fines interpretativos la pared o valla de metal corrugado, diré que am-

21. Véase, respecto a la cartografía cognitiva de todo esto, el bello libro de R. Banham, *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies*, Harmondsworth, 1973.

bos rasgos caracterizan, efectivamente, el problema de pensar sobre la América contemporánea. Cabría pensar que el aluminio corrugado y el balcón de tela metálica de la parte superior son la basura o el aspecto tercermundista de la vida norteamericana actual —la producción de pobreza y miseria, gente que no sólo carece de trabajo sino también de un lugar donde vivir, mendigos, residuos y polución industrial, porquería y una maquinaria obsoleta—. Todo esto es, sin duda, una verdad muy realista, y es un hecho ineludible de los años más recientes del superestado. El problema cognitivo y representacional surge cuando intentamos combinar la realidad palpable con la otra representación, también incuestionable, que reside en un compartimento distinto y ajeno de nuestra mente colectiva: a saber, los Estados Unidos de los extraordinarios logros tecnológicos y científicos; el país más «avanzado» del mundo (en todos los sentidos y connotaciones de ciencia-ficción que posee esta imagen), acompañado de un inconcebible sistema financiero y de una combinación de riqueza abstracta y poder real en la que todos creemos, sin que muchos de nosotros sepamos realmente de qué se trata o a qué se parece. Éstos son hoy los dos rasgos antitéticos e inconmensurables del espacio norteamericano abstracto, del superestado o capitalismo multinacional, que nos señalan el cubo y la pared (sin proponer otras representaciones alternativas).

El problema, pues, que intenta pensar la casa de Gehry es la relación que guardan ese conocimiento abstracto y la convicción o creencia sobre el superestado con la vida existencial diaria de la gente en sus habitaciones tradicionales y casas uniformes. Tiene que haber una relación entre estos dos ámbitos o dimensiones de la realidad, o si no estaremos totalmente inmersos en la ciencia-ficción sin darnos cuenta. Pero la naturaleza de esa relación se escapa a la mente. El edificio intenta considerar detenidamente este problema espacial en términos espaciales. ¿Cuál sería la marca o signo, el índice, de una solución satisfactoria a este problema cognitivo, pero también espacial? Cabe pensar que podría detectarse en la cualidad del nuevo espacio intermediario —el nuevo espacio habitable producido mediante la interacción de los otros polos—. Si ese espacio es significativo, si se puede vivir en él, si es de alguna manera cómodo pero en un nuevo sentido, si abre modos de vivir históricamente nuevos y originales —y genera, por así decirlo, un nuevo lenguaje utópico espacial, un nuevo tipo de frase, una nueva clase de sintaxis, palabras radicalmente nuevas más allá de nuestra propia gramática— entonces se podría pensar que el dilema, la aporía, se ha resuelto, aunque sólo sea en el nivel del propio espacio. No voy a decidir esto, ni tampoco me atrevo a valorar sus resultados. Lo que no me plantea la menor duda es la tesis más modesta de que la casa de Frank Gehry debe considerarse como el intento de pensar un pensamiento material.

5
LA DECONSTRUCCIÓN COMO NOMINALISMO

Nuestra sensación esporádica de que el postestructuralismo encuentra a todos sus enemigos en la izquierda, y de que el blanco principal de sus ataques es siempre alguna forma de pensamiento histórico, podría dejar de inquietarnos y exasperarnos si extrajésemos una conclusión muy distinta. Y es que de la infatigable e implacable tarea postestructuralista de búsqueda y derribo (que encuentra restos y contaminaciones de lo diacrónico con más precisión que ninguna otra técnica teórica o filosófica previa) no hay por qué derivar el privilegio del pensamiento *sincrónico*. Las deficiencias de lo diacrónico no justifican forzosamente al pensamiento sincrónico. De hecho, éste sigue siendo singularmente contradictorio e incoherente (la demostración de esto se denomina a menudo «crítica del estructuralismo»), con esta diferencia: las antinomias conceptuales de lo sincrónico son obvias e inevitables; el pensamiento «sincrónico» es una contradicción en los términos, ni siquiera puede hacerse pasar por pensamiento, y con él desaparece la última vocación tradicional de la filosofía clásica.

De aquí se sigue la paradoja de que lo diacrónico es colindante con el «pensar», y la fuerza misma de los ataques que recibe hace de él un terreno privilegiado de la filosofía. Si el «postestructuralismo» (prefiero llamarlo «discurso teórico») está de acuerdo con la demostración de la necesaria incoherencia e imposibilidad de todo pensar, entonces, en virtud de la persistencia de sus críticas a lo diacrónico, y mediante el propio mecanismo de selección de su objetivo (que sitúa coherentemente a los conceptos temporales e históricos en el centro del objetivo), el intento de pensar la «historia», por muy confuso o internamente contradictorio que resulte, se identifica a la larga con la propia vocación del pensamiento. Las burdas imágenes (*Vorstellungen*) del tiempo y el cambio y la torpe maquinaria de la

dialéctica no son sino intentos fallidos de representación, semejantes a las ingenuas alas de los primeros hombres-pájaro comparadas con el aeroplano de los hermanos Wright. Pero en nuestro caso carecemos de un aeroplano con el que compararlas. No obstante, podemos imaginarnos a los primeros homínidos filósofos: escépticos aventajados, se quejarían de la tosquedad de las rocas que sus compañeros utilizan para golpear, romper y moler. Considerarían que estos burdos objetos se alejan mucho de su concepto, el «instrumento» o la «herramienta»; cortados por el mismo patrón que la calidad de la vida social de la población homínida, sus miembros, según nos cuentan ahora los arqueólogos, tropezaban a menudo unos con otros, estaban aturdidos, sus períodos de atención eran breves y, por lo general, vagaban sin rumbo fijo, sin propósitos o metas concretos. ¿Necesitarían nuestros filósofos homínidos un concepto más desarrollado para ejercer su crítica (por ejemplo, la idea de un mango especializado y una cabeza con una función claramente diferenciada de aquél —la brillante primera idea platónica del martillo—)? En la misma medida, ¿no podrían haber concluido que a la humanidad le era imposible lograr una auténtica dotación instrumental (y diferenciación), y que hasta la mecánica latente en el pensamiento humano más avanzado —hasta donde puede llegar la mente— está condenada a una especie de incoherencia cómica y a una insuficiencia representativa respecto a su concepto, ya se trate de cohetes espaciales o de martillos, de ordenadores o de astillas para encender el fuego? Y es que la *intención* siempre es, de algún modo, profundamente cómica: no necesitamos una cáscara de plátano ni que se interrumpa una acción emprendida para que el acto humano, desde esta perspectiva, siempre nos parezca ontológicamente insuficiente (risa homérica). Para ello, basta con que la propia intención se separe del acto y lo ronde de cerca, como un criterio evaluativo que ya no es del todo interno: en ese momento, el mero proyecto de caminar de un ser humano —aunque no se resbale— es bastante cómico. La consecuencia es que al menos deberíamos disipar toda ilusión ideológica respecto al progreso tecnológico; y que algo ganamos cuando restituimos a la acción y al pensamiento humanos esta dimensión ineludible de la torpeza, con sus aspectos caseros, su núcleo no especializado de mecánica popular y su desestructurada experimentación pueril. Los objetos pueden ser tan complicados como queramos, tan complejos como la propia historia de la filosofía, pero cuando se llega a los grandes actos del pensamiento y la conceptualización —los de Kant o Hegel, Galileo o Einstein— lo que se debe recuperar es la tosca simplicidad —cuando no la ingenuidad— con que por fin deciden golpear una roca contra otra.

Rousseau, otro de esos «grandes» homínidos, decidió inventar el concepto de «historia»: en su caso, podemos dejar de lado sin

problemas el complejo asunto de sus precursores y el de sus condiciones de posibilidad, ya que, *faux naïf*, le gustaba pensar que la cuestión partía de cero, improvisando «una ingeniosa pieza de mobiliario de fabricación casera» (dicho con la maravillosa expresión que asignó T. S. Eliot a la filosofía de Blake, aunque creyera que la «tradición» era otra cosa distinta; y, en general, el problema de la idea del *bricolage* es que presupone que hay otro modo distinto y más eficaz de hacer las cosas). El interés de Rousseau, uno de los grandes epicentros y elefantes blancos de la filosofía occidental, es ofrecer el espectáculo de este nuevo pensamiento rudimentario —la historia— en el momento de su invención a partir de la nada.

Aun así, es importante añadir que la «grandeza» del más avanzado crítico y analista de Rousseau, Paul de Man, pertenece a este mismo orden. La grandiosa arquitectónica de la mitad de *Alegorías de la Lectura* dedicada a Rousseau (la magnífica construcción de los bloques fundamentales de la metáfora, el yo, la alegoría, la alegoría de la lectura, promesas y excusas) es una *Darstellung* de la que —como Marx al concluir el primer volumen de *El Capital*— tenía motivos para sentirse orgulloso, y constituye una «ingeniosa pieza de mobiliario de fabricación casera» en igual medida que las curiosas composiciones que acogió como objeto de estudio. La propia tosquedad de sus incipientes generalizaciones filosóficas se debe comprender ahora como una cuestión de honor y un título de gloria: partir de cero en el ámbito del pensamiento no es una hazaña asequible a cualquiera. De Man cumplió con Rousseau precisamente en esta construcción originaria del propio texto; y me parece más productivo insistir en la relación entre la dificultad de su libro y la austera sencillez de sus pensamientos recién fraguados que evocar un hipersofisticado «pensamiento del otro», tan complejo y sutil que estaría siempre fuera de nuestro alcance y provocaría los sentimientos de envidia textual que Harpham ha reconocido en los críticos de De Man. Dicho en términos más estéticos, restaurar la torpeza de un proceso inicial del pensamiento significa regresar al acto de pensar como praxis y extirpar las reificaciones que se sedimentan en torno al acto una vez convertido en objeto. Decía Gertrude Stein que «toda obra maestra ha llegado al mundo con cierto grado de fealdad... Nuestra tarea como críticos es situarnos ante ella para recuperar su fealdad»[1].

El «estatus» de De Man como crítico y pensador está tan absolutamente ligado al de Rousseau que las incertidumbres en torno a la especificidad histórica del segundo (y puesto que hay múltiples —pero no infinitas— posibilidades de abordar este asunto, evitaré

1. G. Stein, *Four in America*, New Haven, 1947, p. vii (trad. cast.: *Ser norteamericanos*, Barcelona, 1974).

la palabra *indecibilidad*) arrojan incertidumbre sobre el proyecto del propio De Man.

Para empezar, pocas figuras contemporáneas han vivido tan intensamente la crisis de la historia, de la historiografía y del lenguaje narrativo de lo diacrónico como De Man: la posibilidad de regresar de nuevo a esta experiencia extrema —por mucho que decidiera tratarla teóricamente— es una de las fuentes del valor y la importancia que para nosotros encierra su reflexión. Él mismo nos cuenta:

> Comencé a leer a Rousseau en serio cuando preparaba una reflexión histórica sobre el romanticismo y me sentí incapaz de ir más allá de las dificultades específicas de la interpretación. Al tratar de resolver este problema, me vi en la obligación de desplazarme desde la definición histórica a la problemática de la lectura. Este desplazamiento, típico de mi generación, tiene más interés por sus resultados que por sus causas[2].

Esta frase final intenta separar hábilmente sus propias «soluciones» de la perspectiva histórica que fue incapaz de adoptar para sus objetos de estudio; por tanto, si se respeta, esta advertencia conlleva su propio cumplimiento y valida las posturas subsiguientes. Obviamente, entendemos a qué se refería con las dos características de este pasaje: la vacuidad de las narrativas de los manuales de historia literaria, que son constitutivamente incapaces de afrontar los textos mismos a no ser como ejemplos, y las burdas causalidades de la historia de las ideas, como las que a veces se formula el psicoanálisis (por el que sintió aversión toda su vida), o bien (con menor frecuencia) su generalización en forma de sociología vulgar. Sería un error, sin embargo, limitar la originalidad de la experiencia que de este problema tiene De Man a un mero viraje desde la diacronía a la sincronía (forma que podría adoptar, por ejemplo, en un *futuro* manual de la historia de las ideas de nuestra época).

Pero el rechazo de las categorías de periodización de los manuales es complicado y dialéctico, puesto que también están *retenidas* en la obra de De Man. En ella siguen vigentes las ideas sobre la diferencia radical entre la Ilustración y el romanticismo, junto con cierta distinción más vacilante entre el romanticismo y el modernismo. El romanticismo es, entre otras cosas, el momento de Schiller y de la vulgarización del pensamiento del siglo XVIII (o su transformación en ideología, por decirlo con otro lenguaje). El romanticismo se convierte así en un momento peligroso, un momento de *seducción* (categoría ética central de De Man). Pero lo que aquí nos seduce es un sistema de pensamiento o una síntesis ideológica (cuando le damos *ese* nombre y la hacemos funcionar en ese nivel de generali-

2. Véase *Allegories of Reading*, New Haven, 1979, p. ix (trad. cast.: *Alegorías de la lectura*, Barcelona, 1990). A partir de ahora, todas las referencias a esta obra con las siglas *AL*. [*N. del T.*: los números remiten a las páginas del texto en castellano.]

dad, también habría que incluir la dialéctica), mientras que lo moderno señala el triunfo de una seducción más propiamente verbal y sensorial (aspecto al que habremos de volver). Fue por tanto crucial para De Man asegurar la especificidad histórica del siglo XVIII, como queda claro en su advertencia (que, por lo demás, aparentemente carece de motivos) del prefacio a *The Rhetoric of Romanticism*: «A excepción de algunas alusiones pasajeras, *Alegorías de la lectura* no es en absoluto un libro sobre el romanticismo o su herencia»[3]. Esta corrección implicaba la tendencia de algunos lectores a asimilar las descripciones de aquel libro (y los textos de Rousseau) a las lecturas que hizo De Man de los textos de otros períodos. «El problema del marxismo», observó una vez en una conversación privada, «es que no tiene manera de comprender el siglo XVIII». Poco familiarizado con la literatura sobre el tema, De Man no pudo haber sido consciente de lo incisiva que era esta observación respecto a los debates «de transición», así como a los debates sobre la «revolución burguesa» y la relación del poder estatal con el capitalismo.

En los manuales se suele considerar el siglo XVIII como el momento del nacimiento de la Historia —de la historicidad y del sentido de la historia, y de las posibilidades (si bien aún no la práctica) de la historiografía moderna—. Cómo haya de relacionarse esta caracterización con su otro seudónimo, la Edad de la Razón, depende de la singular coordinación entre el ejercicio de la razón y el surgimiento de las nuevas realidades históricas a las que nunca se había tenido que enfrentar antes (el hallazgo en las Américas y Tahití de antiguos modos de producción totalmente distintos, el conflicto de los modos de producción en la Europa prerrevolucionaria). Entonces, por un largo período, la Razón va a «dejar a un lado todos los hechos»[4] (como reza uno de los gestos más escandalosos de Rousseau) e intentará desarrollar la historia mediante la pura deducción o reducción abstractas. En otras palabras, intentará pensar el camino de regreso a los orígenes de esto o de aquello (casi la categoría central de este debate filosófico sobre la «historia») apartando de los materiales de la vida contemporánea todo lo que no sea esencial. La palabra que asignó Kant a este procedimiento, y a la que se ciñe en su propio razonamiento filosófico, la expresó con demasiada libertad un traductor temprano como «aniquilar en el pensamiento»[5]. Tras la histo-

3. P. de Man, *The Rhetoric of Romanticism*, Nueva York, 1984, p. vii.

4. J.-J. Rousseau, *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*, en *Del Contrato Social, Sobre las Ciencias y las Artes, Sobre el Origen y los Fundamentos de la Desigualdad entre los Hombres*, Madrid, 91992, p. 207. A partir de ahora, *RSD* (Rousseau. Segundo Discurso). [*N. del T.*: las referencias numéricas corresponden a la edición castellana.]

5. J. M. D. Meiklejohn. Ver, por ejemplo, la versión inglesa de la *Crítica de la razón pura* (*The Critique of Pure Reason*, Chicago, 1952, p. 180A). La expresión inglesa de Meiklejohn («to annihilare in thought», aniquilar en el pensamiento) traduce la palabra original de Kant *aufheben*, cuya fortuna aumentó espectacularmente en las siguientes décadas.

riografía empírica más rica que se desarrolló en el siglo XIX, el procedimiento deja de caracterizar de modo central al ejercicio de la Razón filosófica y cae en el estatus de «experimento mental» o, en la fenomenología, en la concepción de Merleau-Ponty del «miembro fantasma» (la sensación en un miembro que ha sido amputado escenifica la imposibilidad de aprehender algo de lo que nunca podemos carecer, como el Lenguaje, el Ser mismo o el cuerpo). Así pues, el privilegio epistemológico del siglo XVIII, el valor que para nosotros tiene de laboratorio conceptual único, reside en la paradójica situación de que (sobre todo en Rousseau) no sólo produjo el concepto de los «orígenes» sino también, casi a la vez, su crítica más devastadora. Parece que fue esto, en parte, lo que hizo de Rousseau un objeto ideal de estudio para De Man.

También se puede interpretar a Rousseau como artífice del espacio conceptual que después consolidó la propia dialéctica; pero el capítulo de De Man sobre ese texto dialéctico fundamental que es el *Discurso sobre el Origen y los Fundamentos de la Desigualdad* (en lo sucesivo, *Segundo Discurso*) no da (o no intenta dar) una imagen adecuada de la forma narrativa más amplia de este ensayo. Esto obedece en parte a que extrae su ejemplo central —el gigante como metáfora— de un fragmento secundario (borrador o secuela, nadie lo sabe con certeza) llamado «Ensayo sobre los Orígenes del Lenguaje».

Las reflexiones de Rousseau sobre el lenguaje en el *Segundo Discurso* son muy interesantes, tanto por su función y su enfoque narrativo como por su contenido. Pueden servir como una demostración fundamental de esa «reducción en el pensamiento» que acabamos de mencionar, y de cómo Rousseau necesariamente «aparta todos los datos» para llegar a lo que es, como poco, un concepto negativo del «estado de naturaleza»: retirando de la realidad humana las capas sucesivas de todo lo que es artificial e «innecesario», social, lujoso y, por ello, inmoral, con el fin de ver qué queda cuando se extirpa todo lo que no es esencial. Será entonces cuando Rousseau invierta el proceso para reconstruir la historia por la que estos suplementos degradados llegaron a existir y surgió la sociedad humana tal como hoy la conocemos. De este modo, el suyo es prácticamente el primer ejemplo de ese «método progresivo-regresivo» que Sartre atribuyó a Henri Lefèbvre, pero que éste asignó al propio Marx (en el prefacio de 1857 a los *Grundrisse*)[6].

Pero esta inversión no carece de problemas en Rousseau. Esto es obvio en sus comentarios sobre el lenguaje, que es precisamente uno de esos añadidos y auxiliares sociales «no esenciales» que la reduc-

6. Véase, de J.-P. Sartre, *Crítica de la razón dialéctica, precedido de Cuestiones del Método*, Buenos Aires, 1963, cap. 3.

ción de la Razón por el pensamiento se siente capaz de eliminar de la vida humana esencial. El problema es que Rousseau está tan convencido de la prueba de que el lenguaje nunca podría haber surgido, que tiene que callarse avergonzado, pues es obvio que sí lo hizo. El «Ensayo» regresa entonces a este acertijo y lo aborda de diversas maneras, ninguna concluyente.

No obstante, es evidente que su narrativa exige un nuevo tipo de concepto causal —un detonador— para invertirse a sí misma y explicar los orígenes de la Historia como tal, en el sentido del dinamismo de las «sociedades calientes» de Lévi-Strauss o de los orígenes del poder estatal en sentido marxiano. Es claramente incorrecto atribuirle a Rousseau una visión unívoca (y por tanto casi religiosa) de esta Caída, o cualquier forma única de causalidad o determinación. El *Segundo Discurso*, en efecto, plantea o hipotetiza diversos puntos de partida locales, que en varios momentos incluyen la sexualidad (que estimula luchas entre *hombres* a través del amor y los celos, instituyendo así no sólo la desigualdad sino generando también la necesidad del lenguaje [*RSD* 252, 254]) y, lo que es más conocido, la propiedad privada («el primero al que, tras haber cercado un terreno, se le ocurrió decir *esto es mío*»... [*RSD* 248]). Lo que, sin embargo, es dialéctico —o al menos protodialéctico— en Rousseau[7] es la doble valencia de la «perfectibilidad» misma, que define todo lo que distingue a los seres humanos como tales y determina asimismo la fatalidad, casi inevitable, de su caída a la degradación, la corrupción y la civilización (*RSD* 220-221).

Lo que justifica la lectura «lingüística» de De Man es que Rousseau siempre describe este proceso en términos de diferenciación: la experiencia de la clase en el siglo XVIII fue, ante todo, una experiencia de las intolerables distinciones de casta, del rango, del soberbio orgullo de los poderosos y de la obsesión con el «grado» y el prestigio, todo ello concentrado en la palabra epónima *desigualdad* en un sentido feudal y social más que en uno económico. Pero Rousseau también describe explícitamente esta diferenciación en tér-

7. Por lo que atañe a la dialéctica como experimento del lenguaje, siempre he pensado que el siguiente comentario del *Émile* contenía pistas esenciales respecto a su razón de ser: «Cien veces, cuando escribo, he hecho la reflexión de que no es posible en una obra larga dar siempre la misma significación a las mismas palabras. No hay lengua tan rica que ofrezca tantos términos, locuciones y frases cuantas modificaciones puedan tener nuestras ideas. El método de definir todos los términos y sin cesar sustituir la definición a lo definido, es perfecto, pero no practicable: porque, ¿cómo se ha de evitar el círculo? Las definiciones pudieran ser buenas, si no fueran precisas las voces para hacerlas. No obstante, estoy persuadido que es posible ser claro en nuestra pobre lengua, no dando siempre la misma acepción a las mismas voces, sino haciendo de manera que cada vez que se use una voz, la acepción que se diere la determinen lo bastante las ideas que a ella se refieran, y que les sirva, por decirlo así, de definición cada período donde la voz se hallare. Unas veces digo que los niños no son capaces de raciocinar y otras los hago raciocinar con bastante sutileza; en esto no creo que se contradigan mis ideas, pero no puedo menos de confesar que se hallará muchas veces contradicción en mis expresiones», *Émile*, París, 1859, p. 101, nota 1 (trad. cast.: *Emilio*, México, 1975).

minos protolingüísticos y la identifica con el significado profundo del origen del propio lenguaje, como veremos en breve.

Debemos mencionar aquí un último viraje narrativo, ya que constituye el clímax del *Segundo Discurso* y equivale a algo así como un refuerzo o intensificación dialéctica de las primeras «desigualdades»; a saber, el origen del propio Estado y del poder estatal, cuyo falso contrato, según Rousseau, es una enorme estafa y un engaño (lo cual motiva, en un primer momento, su propia versión de un auténtico «contrato social», que analizaremos más adelante).

De las afinidades más personales de De Man con Rousseau apenas sabemos nada, y sólo podemos especular (por ejemplo, que un belga se interesase por la marginalidad de Suiza respecto al gran núcleo parisino parece bastante obvio). Pero hay unos cuantos lapsus; estoy pensando en el momento de las *Mitológicas* en que Barthes, habiendo evocado la función desmitificadora de éstas, admite que en varias ocasiones se ha permitido buscar alivio en descripciones bachelardianas más ontológicas. Del mismo modo, De Man se rinde a la tentación seductora de un tipo muy distinto de crítica (que casi siempre rechaza explícitamente) cuando observa, sobre *La Nouvelle Heloïse*, que

> Las pasiones, por lo tanto, son concebidas como necesidades patológicas, por lo que asimismo son afectivamente valorizadas en términos de placer y dolor. La alegoría se desplaza inevitablemente hacia un vocabulario eudemónico. En sus versiones más domésticas, este vocabulario genera la mezcla de dulzura erótica y de engaño eróticos, de *doux modèle* (2:13) con *âcres baisers*, que se cierne sobre muchas de las ficciones de Rousseau. Él mismo compara a *Julie* con el *soave licor* (Tasso) que recubre la amargura del enunciado real y este olor un tanto nauseabundo contagia el aroma quintaesencial del por fuerza «mal» gusto de Rousseau. Siempre es posible consolarse del empacho que producen estos olores con el higiénicamente efervescente *Contrato Social* (*AL* 240).

Aun así, cabe concluir que esta dimensión corporal o fenomenológica concreta de los textos de Rousseau es lo bastante repulsiva como para quedar asegurada contra toda «seducción». La dimensión epistemológica es más reveladora: «para una mente como la de Rousseau, tan poco inclinada a dar fe a una voz cualquiera, incluida la propia, parece difícil que esta cadena de desplazamientos pueda ser dominada sin ulteriores complicaciones» (*AL* 259). La paranoia y el autodesprecio, que podrían haber tentado a otro crítico a realizar algún tipo de psicoanálisis existencial, se vuelven aquí una «caída feliz» y un «accidente afortunado» que definen el privilegio epistemológico del pensamiento y la escritura de Rousseau. Esto nos permite ahora (de modo excepcional) observar cómo se fraguó una conceptualidad histórica *ex nihilo*, así como su desmantelamiento simultáneo debido a la sospecha y la desconfianza —construcción

seguida inmediatamente en el mismo texto de su deconstrucción—. Si bien una retórica algo más general de la «deconstrucción» (como ideología) sugiere que todos los «grandes» textos se deconstruyen a sí mismos de esta manera, o que el lenguaje literario como tal siempre lo hace, estas afirmaciones no pueden generalizarse sobre la base del análisis de Rousseau; mientras, las posteriores «explicaciones» del posible privilegio epistemológico de Rousseau a este respecto —su «paranoia» o su situación social e histórica— ya se han bloqueado estratégicamente en De Man («más interés por sus resultados que por sus causas»).

El asunto crucial del análisis de De Man será, pues, cómo construyó Rousseau el llamado estado de naturaleza: no sólo el pasado en general, o cualquier pasado histórico, sino el pasado histórico *necesario* —aquello que debe haber estado ahí, lo que permanece cuando apartamos el artificio, la frivolidad y el lujo decadentes de la «civilización», tal como se había identificado y denunciado en el *Primer Discurso*—. En este punto, es fundamental distinguir la perspectiva de De Man ante el *Segundo Discurso* («Sobre la Desigualdad del Género Humano») de la de Derrida (en *De la Gramatología*). En efecto, me parece una útil hipótesis de trabajo (al menos por ahora, y considerando que sus nombres a menudo se evocan juntos y se subsumen bajo la rúbrica de la «deconstrucción») suponer desde el comienzo que estos dos cuerpos de teoría «firmada» no tienen absolutamente nada que ver. Sin duda, esta hipótesis de trabajo terapéutica se justificará con mayor firmeza en la imagen que aquí quiero desarrollar de la metafísica de De Man, cuyo semblante será muy diferente a las posturas que se suelen asociar con Derrida.

Sin embargo, en este caso concreto —la cuestión del «estado de naturaleza»— cabe señalar claramente ciertas diferencias iniciales de énfasis. De Man describe el estado de naturaleza como una «ficción» (*AL* 162), al igual que considera la filosofía política de Rousseau (incluidas las constituciones concebidas por el *philosophe*) como un conjunto de «promesas», y su narración de su propio pasado como un conjunto de «excusas». Estos términos descalifican de forma extraña a lo que está más allá del presente como conjunto de proyecciones subjetivas; o, más bien, puesto que ya hemos tenido ocasión de señalar la hostilidad de De Man hacia lo «subjetivo» (y volveremos a hacerlo), como un conjunto de convenciones de un tipo social relativamente endeble. Considerar, por ejemplo, la Constitución de Estados Unidos como una «promesa» (por mucha extrañeza que produzca esta descripción) equivale, en cierto sentido, a enfocarla desde una perspectiva que imprime una rara invisibilidad a la fuerza de las instituciones (y del Aparato Ideológico Estatal de Althusser). La culpa existencial también se convertirá en una suerte de «exigencia del dispositivo», en el sentido formalista ruso, un efecto secundario de la

estructura oracional (*AL* 337). En cuanto a la «ficción», resulta una categoría extrañamente anticuada y «estética» en la actual atmósfera de la teoría del simulacro y de la sociedad de la imagen, de la extensión de las corrientes contemporáneas del psicoanálisis, donde a menudo la «fantasía» y lo imaginario parecen poseer una mayor eficacia que la realidad o la razón; y también de la teoría historiográfica, en la que a veces los diversos pasados empíricos de la historia no son mucho más persuasivos ideológicamente que la «ficción» concreta de Rousseau. Si hoy la teoría narrativa ha conseguido algo sustancial, es haber desplazado con firmeza la vieja categoría de lo «ficticio» (junto con la del «lenguaje literario» que, con todas las transformaciones pertinentes, es igual de importante para De Man). Por el momento, y en cualquier caso, basta con señalar la presencia operativa en los textos de De Man de categorías más antiguas como «ficción» o «ironía», que el texto derridiano no parece respetar o reconocer en especial. El interés de Derrida (resumido apresuradamente) no afecta al carácter ficticio de la «experiencia» del pasado que parece presuponer la versión de Rousseau, sino a las contradicciones internas de su formulación. Abrirnos mentalmente un camino de retorno a una situación que alguna vez debió existir (érase una vez en la que el lenguaje tuvo que aparecer entre los homínidos; tuvo que haber un tiempo en que no había excedentes, cuando poco a poco aparecieron las instituciones sociales y tribales) nos exige postular, bien sea con el lenguaje o con la escritura, una condición en la que ambas «propiedades» están ausentes. Condición cuyas muchas incoherencias y contradicciones pueden expresarse a través de ésta: la dificultad que le supone a un ser que «posee» habla/escritura imaginarse lo que podría suponer la ausencia de éstas. Esta cuestión concreta afecta así a toda concepción del cambio o de la diferencia radicales, y plantea el problema de cómo un ser constituido en el presente por un sistema podría reconocer una condición radicalmente distinta —ya que, por definición, la tesis de la diferencia y el cambio significa justo eso, que el pasado es inaccesible e inimaginable—. Pero la fuerza del argumento de Derrida requiere la precondición política e intelectual de que continuemos «creyendo» en la diferencia del pasado, a pesar de lo incoherente de esta concepción; no parece que el efecto de la ficción en de De Man ponga en escena también ese agonizante dilema. El estado de naturaleza desciende a una posición optativa; o, más bien, su contenido histórico se desplaza a causa de un interés filosófico de muy distinto tipo que sería equívoco considerar epistemológico, y donde el problema de los orígenes de algún modo también se transforma. Se trata del problema del nacimiento de la *abstracción* y, en efecto, de la conceptualidad filosófica como tal, e insistir en él producirá una lectura muy distinta de este texto de Rousseau y del resto de su obra.

El análisis se desarrolla bajo el signo de la metáfora, palabra y

concepto que ha de abordarse con cuidado en la escritura de De Man, ya que siempre excluye sin piedad la función tradicionalmente celebratoria que le asigna la reflexión literaria y estética (la metáfora como distintivo del genio o como esencia misma del lenguaje poético). En efecto, se da la paradoja de que la metáfora «es esencialmente antipoética» (*AL* 60); paradoja aún mayor si pensamos que, lejos de ser la patria de lo figurativo y el espacio donde el lenguaje se libera de lo literal y lo referencial (punto de vista habitual de las estéticas románticas y modernistas, al menos cuando se convierten en ideologías de lo estético y se transmiten sin rigor como ideas generales), la metáfora es para De Man algo así como la fuente y el origen, la causa profunda, de las propias ilusiones literales y referenciales: «La metáfora pasa por alto el elemento textual, ficcional, que hay en la naturaleza del ente que connota. Supone un mundo en el que puedan distinguirse los acontecimientos intra y extratextuales, las formas literal y figurada del lenguaje; un mundo en el cual lo figurado y lo literal son propiedades que pueden ser aisladas y, en consecuencia, intercambiadas y sustituidas la una por la otra» (*AL* 177). «Esto es un error», añade, «aunque puede decirse que ningún lenguaje sería posible sin este error». Así pues, queda claro que, sea cual sea el estatuto de los tropos en De Man, no debemos suponer que se destrona a la metáfora con el fin de promover otra figura (la metonimia, por ejemplo, o la catacresis) a la posición central de una supuesta estructura poética. Retomaremos esta cuestión de la retórica en un instante, y en concreto el curioso problema que encierra: su dependencia de una diferenciación entre lo literal y lo figurativo que, a la vez, intenta socavar. Baste por ahora este pasaje para ilustrar lo más complicado y desconcertante de la argumentación de De Man, y quizás también lo más «dialéctico»: precisamente este giro de la estructura al acontecimiento, de plantear una relación estructural dentro de un momento textual a atender a sus efectos posteriores, que descomponen la estructura inicial. Es éste el sentido en que la metáfora es y no es un «error»; genera ilusiones pero, en la medida en que es ineludible y forma parte del propio tejido del lenguaje, «error» no parece ser una palabra especialmente adecuada para ella, ya que carecemos de un espacio disponible que pudiera permitirnos salir del lenguaje y hacer estas valoraciones. (Tal fue, no obstante, el procedimiento de Rousseau y su ilusión epistemológica; y hay un sentido en el que, como veremos, el extraordinario esfuerzo de De Man repite el de Rousseau en un nivel teóricamente más sofisticado, con lo que se puede decir también que constituye una forma tardía del racionalismo del siglo XVIII.)

El *Segundo Discurso* se expondrá entonces —usando las propias categorías de Rousseau— como tensión entre nombres y metáforas o, si se prefiere, como un deslizamiento ejemplar desde los nombres

a las metáforas. Aquí, el «nombre» se considera (siguiendo a Rousseau) de modo relativamente aproblemático, como un uso del lenguaje que aísla lo *particular*, en su sentido fuerte de lo absolutamente único e individual; dicho con terminología contemporánea, lo «heterogéneo», aquello que no puede subsumirse bajo lo general o lo universal: una intersección entre el lenguaje humano y la «diferencia» radical de las cosas entre sí y respecto a nosotros. Expresarlo en estos términos es suscitar cierta idea de la peculiaridad, y sin duda de la perversión y de la imposibilidad, inherentes al acto mismo de la nominación: ya no parece que «árbol» sea un «nombre» para la «planta de grandes raíces» concreta que veo a través de la ventana; y, si bien hay gente capaz de ponerle nombre a su coche favorito, no solemos nombrar a nuestro sillón, peine o cepillo de dientes favorito. En cuanto a esos otros nombres, los «propios», Lévi-Strauss en especial nos ha enseñado profusamente las maneras en que los nombres forman parte de sistemas de clasificación, algo que subvierte al instante la aspiración del nombre individual a la singularidad (en otras lingüísticas, esta función particularizante la desempeña la operación —casi sin palabras— del *deíctico*, el «esto» o «aquello», que señalan la especificidad, por lo demás inefable, del objeto único aquí y ahora). Pero los argumentos de De Man no están particularmente viciados por estas consideraciones, que sólo hacen que la segunda operación metafórica retroceda un estadio en el tiempo; y confirman la vanidad del lenguaje en general, cuyas «propiedades» necesariamente generalizadoras y conceptualizantes, universalizantes, se deslizan por la superficie de un mundo de cosas únicas que no admiten la generalización. Pensar esto en tales términos perfila de modo inevitable una imagen ontológica (o metafísica) del mundo y del lenguaje (a la que regresaremos después).

Pero el lenguaje *emerge*; nombramos y hablamos de cosas, estemos o no en el error. Los procedimientos de racionalización del siglo XVIII llevaron a Rousseau a intentar «comprender» (o «explicar») esta situación mediante la deducción genética o histórica de una etapa en la que el lenguaje aún no estaba presente: «Los contactos repetidos entre los hombres y los distintos entes, y entre los entes entre sí, necesariamente deben engendrar en la mente del hombre la percepción de relaciones» (Rousseau, citado en *AL* 180). Estas relaciones —primero, comparaciones («grande, pequeño, fuerte, débil»), y después el número mismo— señalan el nacimiento de la verdadera conceptualización y abstracción; o, si se prefiere, de una abstracción que se aprehende a sí misma como tal (a diferencia de la nominación, que todavía pretende respetar lo particular, y *no* comparar). Parece entonces que la mera relación conceptual envuelve a lo particular y lo convierte en una serie de equivalencias o identidades: no se puede, en otras palabras, evocar las diferencias cuantitati-

vas entre dos entidades (este árbol es *mayor* que aquél) sin haber planteado de algún modo su equivalencia (o su parecido), al menos a ese respecto. En ese punto, pues, finaliza el reino del nombre y comienza el de la palabra, el concepto, la abstracción, el universal. De Man, por supuesto, ahora identificará crucialmente esta transformación como operación de la metáfora. El concepto implica una decisión preliminar sobre el parecido de un grupo específico de entidades entre sí (de aquí en adelante las llamaremos hombres, árboles, sillones o lo que sea). Pero en este nivel de decisión preliminar las entidades no tienen nada en común; son, todas ellas, existentes diferenciados, con lo cual, en ese momento casi prelingüístico, «comparar» dos «plantas» distintas es un acto lingüístico tan extravagante como describir «mi amor» como una «rosa roja, roja». Por supuesto, identificar el surgimiento de la abstracción con una operación metafórica constituye mucho más que una mera glosa a este pasaje concreto de Rousseau; como veremos, es también un acto estratégico que hace posible que surja el singular sistema «retórico» de De Man. Una pausa en este punto del proceso de la «construcción retórica» nos permitirá distinguir con un poco más de claridad lo que la obra de De Man, por lo demás aparentemente única e inclasificable, comparte con ciertos corpus de pensamiento contemporáneo.

Adorno es el más próximo de aquellos cuya visión de la tiranía del concepto —la llamada teoría de la identidad, la violencia impuesta a lo heterogéneo por las entidades abstractas de la Razón (las semejanzas de Rousseau, las metáforas de De Man)— encierra una función diagnóstica afín (algo que se puede detectar de nuevo en las frecuentes tentaciones de comparar su «dialéctica negativa» con alguna forma de «deconstrucción» derridiana). Poner entre paréntesis la diferencia entre una filosofía que describe estos fenómenos en el nivel del concepto y una teoría que los trata de descubrir en el esquema de los propios acontecimientos lingüísticos, supone suspender la pregunta (quizás metafísica) por la prioridad ontológica del lenguaje sobre la conciencia; pero nos exige observar de paso la mayor narratividad interna de la versión de De Man, en contraste con algo así como la narratividad externa de la «dialéctica de la Ilustración». En De Man, como veremos, el hecho estructural de la metaforización encierra consecuencias, casi acontecimientos, para el texto y su contenido, consecuencias que finalmente se organizan y tipifican en las diversas clases de alegorías. En Adorno, la tiranía del concepto, lo abstracto o la «identidad» se puede burlar de varias maneras. Entre ellas, la propuesta de una «dialéctica negativa» constituye algo así como una codificación y todo un programa estratégico. No obstante, al igual que ocurre con la metáfora en De Man, el concepto sigue siendo vinculante en Adorno y es un componente inextirpable del pensamiento (de tal modo que aquí el «error» tam-

bién es una caracterización a la vez adecuada e inadecuada). Pero Adorno —al igual en esto que Rousseau, y con una gran diferencia respecto a De Man— se siente capaz de reconstruir una narrativa histórica externa que pueda explicar cómo surge la abstracción (semejanza en Rousseau, razón o «dominio» ilustrado de la naturaleza en Adorno y Horkheimer). Esta narrativa gira centralmente en ambas versiones en torno al temor y la vulnerabilidad de los homínidos a una naturaleza desmesuradamente amenazadora, frente a la cual sólo el pensamiento aporta un instrumento duradero de protección y control. De Man, de quien cabe pensar que sufrió una experiencia histórica de temor y vulnerabilidad mayor que la mayoría de los norteamericanos, excluye explicaciones de este cariz, que, sin duda, le habrían parecido «menos interesantes».

Las afinidades más hondas con esta problemática de De Man se hallan en el propio Marx, y en concreto en su versión de las cuatro etapas del valor (por supuesto, esta versión puede también leerse como una narrativa de su aparición, aunque no es necesario). De Man no vivió lo suficiente para explorar y articular el encuentro con el marxismo que nos prometió en sus últimos años. Aun así, *Alegorías de la lectura* incluye ya una pista sustancial, que desplaza el encuentro con el marxismo desde lo antropológico (necesidades, naturaleza humana, etc.) a lo que él llama «conceptualización lingüística»:

> Pero el fundamento económico de la teoría política en Rousseau no se encuentra en una teoría de las necesidades, los apetitos y los intereses que llevan a los principios éticos sobre lo que está bien y lo que está mal; es el correlato de la conceptualización lingüística que, por lo tanto, no es ni materialista, ni idealista, ni tan siquiera dialéctica, puesto que el lenguaje ha sido privado tanto de autoridad representativa como trascendental. La relación compleja que se establece entre el determinismo económico de Rousseau y el de Marx sólo puede y debe ser considerada desde este punto de vista (*AL* 183).

Al igual que ocurre con Derrida, los encuentros teóricos de De Man con el marxismo parecen haber estado mediados fundamentalmente por Althusser, cuyo trabajo sobre Rousseau admiraba De Man (parece que lo consideró [*AL* 258] una malinterpretación *interesante* y más útil que las banales malinterpretaciones de los enfoques psicoanalíticos, biográficos, temáticos y disciplinares). Hay que confesar que, por lo general, Rousseau ha resultado embarazoso para el marxismo (como para casi todo el mundo); la absorción del materialismo mecanicista del siglo XVIII por la tradición marxiana no ha ido acompañada de una mayor benevolencia hacia el «idealismo», el «sentimentalismo», etc. de Rousseau. Pero releer *El Contrato Social* equivale a toparse con la Convención ascendiendo vívidamente ante

nuestros ojos, mientras que, por lo general, los debates sobre la corriente jacobina (que tan proféticamente articula aquí Rousseau) en la historia subsiguiente de las formaciones políticas de izquierda o marxistas no han abordado adecuadamente la relevancia vigente de *El Contrato Social* para los problemas del partido y del Estado, de la «dictadura del proletariado» y la necesidad de proyectar una visión de una democracia socialista más avanzada allende las formas de la representación parlamentaria burguesa. Aun así, la penetrante y valiosa sugerencia de De Man nos advierte de que posterguemos estas generalidades comparativas de la filosofía política y abordemos, primero, la más difícil operación de revisar la trama lingüística de estas ideas o «valores». En efecto, veremos en unos instantes que *El Contrato Social* no sólo pide a gritos una lectura así, sino que además resulta prácticamente incomprensible sin ella.

No obstante, la problemática más inmediata, en la que coinciden el marxismo y la deconstrucción de De Man, se puede identificar desde la perspectiva marxista como «teoría del valor». Esta yuxtaposición será menos desconcertante si se recuerda que en Marx «todo el misterio de la forma del valor late oculto»[8] en el fenómeno aún más misterioso de la equivalencia, donde de algún modo se fundamentan el valor de cambio y la posibilidad misma de intercambiar un objeto ~~por otro diferente~~. (Para evitar la confusión terminológica, el lector debe recordar que el «valor de uso» abandona inmediatamente la escena en la primera página de *El Capital*: señala nuestra relación existencial con las cosas únicas, algo a lo que he de regresar en un momento, pero no se somete en ese sentido a la ley del valor o de la equivalencia. Con terminología contemporánea, podemos decir que el «valor de uso» es el ámbito de la diferencia y la diferenciación como tales, mientras que el «valor de cambio» constituye, como veremos, el ámbito de las identidades. Pero lo que este uso terminológico significa en Marx es que de ahí en adelante el valor como tal y el «valor de cambio» son sinónimos.)

La discusión de las cuatro etapas del valor en *El Capital*[9] también debería distinguirse de la «construcción» de la llamada teoría del valor-trabajo que, siguiendo a Adam Smith, equipara el valor de una mercancía producida con la cantidad de tiempo de trabajo que contiene. Si esta teoría implica o equivale a una antropología (en el sentido que Althusser o el propio De Man podrían denunciar) es una cuestión muy interesante; pero el tema de la producción es la otra cara, o la otra dimensión, del fenómeno de la «forma del valor» que aquí nos ocupa; es el fundamento del mercado y el cambio y culmina en la aparición de esa cosa tan extraña llamada dinero.

8. K. Marx, *El Capital*, volumen 1. De aquí en adelante, *MC*. [*N. del T.*: Las referencias remiten a la traducción castellana.]

9. Las cuatro fases se esbozan en *El Capital*, vol. 1, lib. 1, parte 1, cap. 1, secc. 3.

Desde un enfoque lingüístico o «retórico», el análisis de Marx proyecta el estudio de la «identificación metafórica» mucho más lejos, hacia nuevas espesuras y complejidades, que el de Rousseau (o que el de De Man, para quien la metáfora tan sólo es aquí el punto de partida y el acto que permite su interpretación). Marx intenta desnaturalizar —«extrañar», si se prefiere— el entramado aparentemente natural con el que comparamos objetos de distinta clase, incluso a veces intercambiándolos como si de algún modo fueran iguales. El misterio consiste en intentar comprender qué pueden tener en común una libra de sal y tres martillos, y cómo tiene sentido afirmar que son, en cierto sentido, «lo mismo». Marx agudiza el problema concretando dos objetos que en principio están estrechamente vinculados, a saber, «veinte yardas de lienzo» y «una levita», supuestamente aquélla en la que se ha convertido el lienzo. Obviamente, escoge este caso para situar el muy distinto problema de la producción del *nuevo* valor, que habrá de ser su preocupación central en el *Capital.*

De nuevo, aquí nos hallamos claramente en el ámbito de la metáfora, que sin duda es como hemos de llamar a esta clase de identificación entre dos objetos distintos si la identificación no es pensable, si sigue siendo un misterio o si no puede justificarse por la razón conceptual. Tengo la impresión de que, también para Marx, plantear una equivalencia sigue siendo en ese sentido impensable, a pesar de que también pueda explicarse (teoría del valor-trabajo) con argumentos estructurales e históricos diferentes, y sin duda superiores, a las «explicaciones» tan míticas en términos de puro temor y debilidad que ofrecen Rousseau o Adorno. Así pues, hay un sentido en el que el análisis marxiano de la equivalencia es absolutamente compatible con la versión retórica de De Man: sin duda, contemplar esta violencia metafórica primigenia —por la que dos mercancías están destinadas a ser «lo mismo»— en términos del funcionamiento lingüístico del tropo mismo enriquece gratamente el esquema de Marx. Pero, a su vez, Marx añade algo más a la postura lingüística en su «explicación», en su narrativa del proceso de aparición del valor (y sólo cabe determinar la posición que esa «otra cosa» puede ocupar en el esquema de De Man comparando la «narrativa» de Marx con la «narración» que hace De Man del «nacimiento de la alegoría a partir de la metáfora primigenia», que aún no hemos esbozado aquí).

Aun así, hay también un sentido en el que la exposición que hace Marx del «misterio» y la naturaleza de los objetos implicados prolonga y modifica en gran medida el punto de arranque de Rousseau. Éste atendía a dos situaciones relativamente simples: la «identidad» de los objetos y la aprehensión del otro ser humano como, en cierto modo, «lo mismo» que yo (compasión, simpatía).

En efecto, la interesante discusión de De Man sobre la segunda de estas zonas del acto metafórico (el Otro, el gigante, «hombre») tiene la desventaja de que descuida a la primera, incluso de que mezcla de algún modo nuestras relaciones con objetos y nuestras relaciones con otras personas. En Marx, sin embargo, la cuestión no es ya comprender cómo un árbol se puede yuxtaponer con otro muy distinto para que emerjan así el «nombre» y el «concepto» árbol; más bien, se trata de comprender cómo objetos completamente distintos (sal, martillos, lienzo, levita) pueden de algún modo considerarse equivalencias. El más apasionante trabajo epistemológico marxiano sigue entonces la lección metodológica anticartesiana y dialéctica de Marx; a saber, que no construimos ideas complejas a partir de ideas simples, sino que, a la inversa, es la intuición de la forma compleja la que nos ofrece la clave para aprehender la más simple. De la ley del valor, o misterio de la equivalencia de cosas radicalmente diferentes, podemos regresar entonces por un nuevo camino al problema más simple de los universales y los particulares; o, si se prefiere, la propia abstracción y el pensamiento conceptual (la «conceptualización lingüística» de De Man) han de localizarse primero en el ámbito más amplio de la operación de la ley del valor, antes de que se puedan comprender sus efectos filosóficos y lingüísticos más especializados. O, por último, dicho desde un enfoque más «vulgar» (esto es, más ontológico), la propia abstracción filosófica y lingüística es un efecto y un subproducto del intercambio.

En la descripción de Marx sobre cómo uno de los dos términos de la equivalencia viene a servir de *expresión* del otro («El valor de la mercancía lienzo se expresa, por consiguiente, en la materialidad corpórea de la mercancía levita». *El Capital* 19), encontramos una anticipación dialéctica más rica de la doctrina de la metáfora como tema y vehículo. A la vez, la propia irreversibilidad de la ecuación por la que ambos objetos se afirman como «lo mismo» en cuanto al valor introduce en esta estructura un proceso «temporal», de manera compatible con los planteamientos de De Man sobre la génesis de la «narrativa» a partir de la metáfora y sobre las formas «alegóricas» resultantes de esa tendencia estructural. Pero no debemos pensar que la palabra *temporal* involucra la participación del tiempo vivido o existencial «real», ni tampoco del tiempo histórico. Tal y como sugerí, cabe leer la interpretación de Marx de las cuatro formas de valor de un modo genealógico, narrativo, «continuista» o histórico: las primeras equivalencias se forman en la intersección entre dos sistemas autónomos o formaciones sociales autosuficientes: la sal no posee ningún «valor de cambio» en nuestra tribu, pero, como carecemos de metales y los vecinos demuestran interés por la sal y están dispuestos a intercambiar objetos metálicos por ella, surge una forma de equivalencia «accidental». Cuando este modo de comparar

diferentes objetos y plantear sus equivalencias se establece en el seno de una formación social autárquica, surge un nuevo tipo de movimiento por el cual una gran cantidad de equivalencias, ahora provisionales, aprovecha una multitud de objetos: los momentos «metafóricos» brotan intermitentemente en intercambios puntuales y luego desaparecen, resurgiendo tan sólo en puntos distantes del entramado social. Ésta es, entonces, la «forma de valor total o expandida», una especie de cadena de equivalencias infinita, e infinitamente provisional, que recorre el mundo de los objetos de una formación social, y en la que los objetos intercambian sin cesar sus lugares en ambos polos de la ecuación del valor (que, como hemos dicho, no es reversible). La gente intercambia continuamente, en un proceso sin estabilidad alguna:

> En primer lugar, la expresión *relativa* del valor de la mercancía es siempre *incompleta*, pues la serie en que toma cuerpo no se acaba nunca. La cadena en que cada ecuación de valor se articula con las otras puede alargarse constantemente, empalmándose a ellas nuevas y nuevas clases de mercancías, que suministran los materiales para nuevas y nuevas expresiones de valor (*El Capital* 30).

Por supuesto, también es posible describir este momento desde otra perspectiva diferente que subraya la provisionalidad de los momentos y la disolución incesante del valor que los sigue: la propia «ley» del valor, que todavía no se ha institucionalizado y solidificado en un medio, se consume en todos los momentos y se esfuma en cada transacción. Tal descripción corresponde a lo que Baudrillard llama «intercambio simbólico» (el momento utópico de su propia concepción de la historia, cuyo nombre ha modificado significativamente el de Mauss. El sistema *kula* de Malinowski se ha considerado a veces como una proyección formalizada de este momento, aunque podría considerarse igualmente como su reificación y transformación en otra cosa; y la relación de la lectura de Baudrillard con la celebración antropológica de Bataille del exceso, la destrucción y el *potlatch* también debiera ser evidente).

Dado que esta cadena infinita e in-terminable de intercambios no se puede tolerar, aparece la «forma general del valor» para sellar la uniformidad del proceso, produciendo, por decirlo así, su concepto de sí misma (el «valor» como idea general o propiedad universal) y encarnándolo después en un objeto único concebido para que sirva de «estándar» a todos los demás. Pero esta operación es muy extraña y contradictoria: «La forma general del valor, forma que presenta los productos del trabajo como simples cristalizaciones del trabajo humano indistinto, demuestra por su propia estructura que es la expresión social del mundo de las mercancías» (*El Capital* 33). El objeto así escogido tiene un papel imposible de cumplir, porque

es a la vez una cosa en el mundo, cuyo valor potencial es igual al de todas las demás, y algo que está apartado del mundo de los objetos y a lo que se apela, desde el exterior, para que medie el nuevo sistema del valor del mundo de los objetos. No es muy sorprendente encontrarnos con vacas seleccionadas de esta guisa (la clásica descripción que de los Nuer hace Evans-Pritchard): al menos, las vacas pueden acompañarnos por su propio pie e impulso. Pero la horrorosa torpeza del proceso también es obvia. Gayatri Spivak ha propuesto que volvamos a pensar la formación del canon literario en términos de esta dialéctica de las etapas del valor —idea, ciertamente, muy atractiva[10]—. Pero yo me atrevería a correlacionar esta curiosa tercera etapa, en la que un objeto intramundano ejerce una doble tarea como incipiente equivalente universal, con el símbolo y el momento simbólico del pensamiento: culturalmente, en los diversos esfuerzos modernistas por dotar de una suerte de fuerza universal a una representación sensorial de una concepción del mundo (los nuevos «mitos» universales cuya aparición en Joyce creyó ver el Sr. Eliot); pero, filosóficamente, en el cariz universalizante del *pensée sauvage* cuando alcanza la abstracción conceptual, como en los presocráticos, que postulan un único elemento intramundano («todo es agua; todo es fuego») como fundamento del ser.

Lo que viene después, por tanto, no será solamente abstracción; será alegoría, y un denodado esfuerzo por alcanzar el «concepto», que fracasa necesariamente y acto seguido se define a sí mismo como fracaso para salir victorioso, a pesar de sí mismo. Ésta es en Marx, por supuesto, la forma del dinero, y las famosas páginas siguientes sobre la fetichización de la mercancía son la dramática exposición de Marx de este preciso éxito y fracaso de las peculiares consecuencias que derivan de ella. Para nuestros propósitos actuales, nos será útil transcodificar la «fetichización de la mercancía» a un amplio proceso de abstracción que bulle por todo el orden social. Si recordamos la admirable formulación de Guy Debord de la imagen como «forma final de la reificación de la mercancía» (en *La sociedad del espectáculo*), la relevancia de la teoría para la sociedad contemporánea, los *media* y la propia postmodernidad queda inmediatamente asegurada. Asimismo, de ser plausible mi sugerencia de que hay afinidades más hondas entre la reflexión de De Man sobre las consecuencias del momento metafórico inaugural y la descripción que hace Marx de la aparición del valor, esta afinidad también abre una posible relación entre las ideas de De Man sobre la textualidad y las inquietudes más postmodernas en torno a la singular dinámica de la significación en los *media* que, en principio, parecen serle tan lejanas.

En cualquier caso, repetir el relato de las «etapas» de la noción

10. G. Spivak, *In Other Worlds*, Nueva York, 1987, p. 154.

de valor también debería permitirnos afirmar que la *Darstellung* tampoco es exactamente una narrativa: porque las primeras etapas, por así decirlo, quedan fuera de la narrativa y sólo se reconstruyen genealógicamente. En esto, el «valor» tiene una dinámica comparable a la que Lévi-Strauss atribuyó al lenguaje; puesto que, para él, el lenguaje es un sistema, no puede llegar a existir poco a poco. O bien existe de una vez o no existe en absoluto, y esto equivale a decir que es abusivo (pero inevitable) transferir términos que sólo son significativos para un sistema lingüístico a los fragmentos aleatorios, gruñidos y gestos, que *a posteriori* parecen haberlo preparado.

Es una lástima que De Man no insista con más fuerza en la reproducción de este drama de lo universal y lo particular del *Segundo Discurso* en la arena «política» más amplia de *El contrato social* (parece que temía que la palabra *metafórico*, tan característica de De Man en estos contextos, degenerase ahí en un estereotipo «orgánico» más débil que reforzara las malinterpretaciones estándar de este texto). Pero la situación es totalmente comparable, como sugiere de pasada su interesante descripción de la «estructura metafórica del sistema numérico» (*AL* 293) (el Uno del estado, el Muchos del pueblo). En esta fase posterior de su propia *Darstellung*, sin embargo, De Man ha pasado a lo que podemos llamar la «indeterminación» del lenguaje legal, esto es, su capacidad para funcionar de modo significativo en nuevos contextos totalmente imprevisibles; algo que se caracteriza, por un lado, como una «promesa», y por otro como tensión entre dos funciones del lenguaje, la constativa y la performativa («la lógica gramatical sólo puede funcionar si no se tienen en cuenta sus consecuencias referenciales» [*AL* 306]).

Pero, sin duda, ningún caso de la aparición artificial de la abstracción metafórica y el universal conceptual a partir del ámbito de lo particular y lo heterogéneo es tan dramático como el surgimiento de la propia voluntad general (para Rousseau, se trata más bien de su desvelamiento, porque, para empezar, el acto primigenio siempre había sido lo que aseguraba la existencia de la «sociedad»). De Man insiste con gran acierto en que las consecuencias estructurales de este acto primigenio, o unificación a escala social, son textualmente muy diferentes de lo que hallamos en el *Segundo Discurso*. Aquí el dilema es, si acaso, más agudo, ya que en Rousseau es muy difícil volver a descender desde la universalidad de la ley a escala de la voluntad general hasta las decisiones contingentes en virtud de las cuales la ley se ajusta, de algún modo, a conflictos específicos o, como él diría, a circunstancias referenciales. Pero éste es otro punto en el que el cruce con el marxismo podría haber sido fructífero: las quejas sobre el subdesarrollo de la dimensión política en el marxismo deben conducir finalmente a que se preste una nueva atención a

la relación entre la abstracción «económica» (valor) y ese otro caso abstracto o universal que es el Estado o la voluntad general.

Para terminar de exponer esta amplia confluencia entre *Alegorías de la lectura* y la problemática marxista, debemos detenernos un instante en estos códigos en cuanto instrumentos terminológicos que permiten o excluyen ciertos tipos de trabajo. La ventaja del código marxista del «valor» —por oposición a la «retórica» de De Man o a la noción de Adorno de la «identidad» o el «concepto»— es que desplaza o transforma el problema filosófico del «error», que nos viene incomodando a lo largo de nuestra exposición. Sería demasiado simplista, pero no incorrecto, sugerir que las concepciones del error tal y como configuran las posturas de Adorno y De Man presuponen lógicamente una fantasía respecto a la «verdad» (la adecuación del lenguaje o del concepto a sus respectivos objetos), que, como sucede en el amor no correspondido, se prolonga en sus conclusiones desengañadas y escépticas. Nada de esto puede suceder en el campo terminológico regido por la palabra *valor*. La terminología del error siempre sugiere, a pesar de sí misma, que mediante un último esfuerzo de la mente podríamos librarnos de él. De hecho, el carácter sinuoso de la prosa de De Man y de Adorno deriva en gran medida de la necesidad de evitar esta implicación no deseada y de insistir una y otra vez en la «objetividad» de tales errores o ilusiones, que forman parte del lenguaje o del pensamiento y, en ese sentido, no se pueden rectificar, al menos aquí y ahora. En este punto, De Man parece alejarse más que nunca no sólo de Adorno sino también del propio Derrida, en quien abundan insinuaciones de que una transformación radical del sistema social y de la propia historia podrían abrir la posibilidad de pensar nuevos tipos de pensamientos y conceptos: algo inconcebible con la perspectiva que ante el lenguaje sostiene De Man. Sin embargo, muy convenientemente, la idea de valor ya no implica ni supone todas estas cuestiones relativas al error o a la verdad: sus casos pueden juzgarse de diversas maneras (así, tanto para Lukács como para Gramsci el propósito central de la revolución era abolir la ley del valor), pero sus abstracciones son objetivas, históricas e institucionales, y por tanto reconducen nuestras críticas de la abstracción por nuevas direcciones.

Otro modo de decir todo esto es comprender las maneras en que el aparato conceptual de De Man —a veces llamado «retórica»— posee asimismo una función mediadora. Nuestra discusión sobre el peculiar uso que asigna De Man al término *metáfora*, para referirse a la conceptualización en general, insinúa que aquí entra en juego algo un poco más complicado que la simple (o convenientemente elaborada) reescritura de materiales textuales en términos de tropología; esto caracterizaría mejor la obra de Hayden White o Lotman, o la del grupo *mu* (de quienes De Man siempre procuró,

estratégicamente, distanciarse). Más bien, el uso mediador más amplio de la noción de metáfora permite vincular terminológicamente la tropología al abanico de otros objetos y materiales (políticos, filosóficos, literarios, psicológicos, autobiográficos), en los que cierta versión de los tropos y su movimiento se vuelve autónoma. La metáfora es, así, el lugar crucial de lo que hemos denominado transcodificación en De Man: al principio no es un concepto estrechamente tropológico sino, más bien, el lugar donde se declara que la dinámica de los tropos es «la misma» que un ámbito de fenómenos identificados por otros códigos o discursos teóricos en modos absolutamente ajenos e imposibles de relacionar (la abstracción es el lenguaje que hemos empleado aquí). Así pues, en De Man la propia metáfora es un acto metafórico y una violenta fusión de objetos distintos y heterogéneos.

También cabe afirmar algo parecido de los otros tipos de instrumentos retóricos o lingüísticos a los que a veces se recurre en *Alegorías de la lectura*. En concreto, a menudo se ha observado que el término omniabarcante *retórica* (o el término alternativo de *lectura*) no salva del todo la incompatibilidad entre la terminología de los tropos y esa otra tan diferente de J. Austin, que distingue entre diversos tipos de actos de habla performativos y constatativos. Pero, sin duda, la extraordinaria suerte que ha corrido Austin en la teoría posterior se debe, al menos en parte, a los límites estructurales de la propia lingüística, que tiene que constituirse a sí misma excluyendo todo lo que resida fuera de la oración (acción, «realidad», etc.); de pronto, Austin inventa un modo de hablar en términos «lingüísticos» de esa realidad no lingüística, como una especie de nuevo «otro» dentro de la filosofía del lenguaje que, pareciendo asegurarle un lugar a la acción *dentro* de la nueva terminología lingüística, justifica que esa terminología se extienda ahora a «todo». Hemos visto cómo reproduce De Man la oposición austiniana en términos de «gramática» y «retórica»: esta terminología reconoce la tensión, pero la reincorpora al lenguaje sin «resolverla» (no obstante, no quisiera dar a entender que sugiero que *puede* resolverse). También aquí, entonces, nos encontramos con una especie de transcodificación estratégica, si bien de corte algo distinto: la incorporación del otro estructural, o de lo excluido de un sistema dado, asignándole un nombre extraído del ámbito terminológico del sistema.

Por último, ¿qué ocurre con el argumento ontológico que tan a menudo se utiliza para respaldar la primacía de un código sobre otro (¿qué está antes, el lenguaje o la producción?)? Podemos admitir que el lenguaje es único y *sui generis*, pero es difícil ver cómo esos seres esencialmente lingüísticos que somos pueden siquiera tener la posibilidad de alcanzar esta limitada idea; y también es evidente que De Man fue más allá que la mayoría de la gente en su empeño incan-

sable y masoquista de comprender la mecánica del lenguaje en el mismo momento de su operación. Pero esto no asegura la primacía de un código lingüístico o hermenéutica, aunque sólo sea por el motivo nietzscheano de que nunca se puede asegurar la primacía de un código. «Si todo lenguaje habla acerca del lenguaje» (*AL* 178), o sea, si «todo el lenguaje es lenguaje de la denominación, o sea, es un metalenguaje conceptual, figurado, metafórico» (*AL* 178), de ningún modo se sigue que un código teórico organizado en torno al tema o tópico del lenguaje tenga una primacía fundamental. En ese sentido, todo lenguaje puede ser «acerca del lenguaje», pero en última instancia hablar sobre el lenguaje no es algo distinto de hablar sobre cualquier otra cosa. O, como diría Stanley Fish, no se sigue ninguna consecuencia práctica de estos «descubrimientos» sobre la disfuncionalidad más profunda de todos los usos de las palabras. Pero no todas las contradicciones de la obra de De Man (ni siquiera las más interesantes) brotan de su intento de transformar el análisis en método y de generalizar una ideología de trabajo (e incluso una metafísica) a partir de sus extraordinarias lecturas de textos y de oraciones individuales.

Por ejemplo, estas preguntas esencialmente filosóficas sobre la primacía del lenguaje deben distinguirse netamente de las metodológicas, en las que se defiende una determinada aproximación al lenguaje de diversos tipos de textos. A diferencia de lo dicho sobre el Nuevo Historicismo, y también de ciertos momentos esporádicos en Derrida (sobre todo aquellos que flirtean con motivos psicoanalíticos), las homologías no desempeñan ningún papel en De Man porque implican analogías entre los objetos, el contenido o las materias primas del discurso; mientras que en De Man observamos, por así decirlo, la aparición misma del discurso, de modo que ni siquiera cabe decir aún que tal contenido esté presente para que lo analicemos (y cuando aparece, a la manera de la «exigencia del dispositivo» de los formalistas rusos, nuestra singular perspectiva nos exigirá que lo comprendamos más bien como el pretexto del discurso en cuestión y su proyección: la «culpa» es el espejismo producido por el discurso de la confesión). Tampoco sería del todo correcto afirmar que los diversos modos en que aparece el discurso son homólogos entre sí, aunque hay una fuerte tentación de leer las diversas alegorías de De Man como otras tantas variaciones sobre una estructura. Más bien, como en la evolución multilineal de la tradición marxista, se nos anima a que consideremos las muchas maneras singulares que tiene el lenguaje de forcejear con su problema irresoluble de la denominación como si fuesen nudos y hebras provisionales, formaciones textuales locales distintas y específicas que no se pueden teorizar y ordenar según una ley (aunque a veces De Man haga precisamente esto).

La función de la teoría —y lo que le da el aspecto de método transportable de un tipo de objeto verbal a otro— reside más bien en su esfuerzo por desacreditar la autonomía de las disciplinas académicas y, por tanto, la clasificación de los textos que éstas perpetúan en filosofías políticas, especulación histórica y social, novelas y obras teatrales, filosofía y escritura autobiográfica, cada una reclamada por una tradición distinta. He aquí, por fin, la otra razón profunda de que Rousseau se convierta en un objeto de estudio privilegiado: como pocos escritores más, no sólo practicó diversos géneros y formas discursivas (pero en ese caso el propio «siglo XVIII» es un siglo privilegiado, ya que todos esos géneros se reúnen bajo la categoría de «belles lettres» y los intelectuales los practican indistintamente) sino que, al ser una especie de autodidacta, parece que creyó que los había reinventado todos *ex nihilo*. De esta forma, sus extraordinarias producciones parecen darnos acceso a los orígenes mismos del género. El imperialismo que lleva a vincular aquí de nuevo los textos políticos y filosóficos al estudio literario (o, más bien, a la clase muy especial de lectura retórica que De Man tenía en mente), así como la cortés manifestación de su desprecio por la dejadez con que otras disciplinas han convertido las estructuras verbales en ideas vagas y generales (*AL* 259-260), tendrá otro aspecto si recordamos que De Man también opinaba lo mismo de la mayoría de los análisis «literarios». Estas lecciones son terapéuticas, y su utilidad variará según el estado de la disciplina en cuestión; la más oportuna y sorprendente no está concebida tanto para un área como para una tendencia, a saber, lo psicológico y lo psicoanalítico. El capítulo de *Pygmalion* desmantela rotundamente toda idea en torno al «yo» (*AL* 199), y el capítulo *Julie* se libra con eficacia del «autor». La demolición ha sido tan completa que, paradójicamente, cuando llegamos a las *Confesiones* poco queda por realizar de este programa concreto, con lo que De Man se permite su propia versión de una lectura psicoanalítica (la lectura —sin duda, sólo posible u opcional— del deseo más profundo de exposición que tiene Rousseau [*AL* 324]). Aquí está en juego, sobre todo, la transformación de lo existencial —sentimiento, emoción, instintos, impulsos— en un «efecto» del texto: puesto que este objetivo también lo comparte Lacan (y, de otra manera, Althusser), el capítulo final emite extraños ecos e interferencias, hasta que la introducción inesperada de la *máquina* (*AL* 332) produce una ilusión óptica casi deleuziana (aunque la máquina no es la de Deleuze sino, como veremos enseguida, la del materialismo mecanicista del siglo XVIII). En efecto, parece haber una enorme distancia entre la discusión inicial del *Segundo Discurso* y esta última, y sugiere dos interpretaciones opuestas: por un lado, postular el transcurso del tiempo entre la composición de ambos capítulos, con la aparición gradual de todo un nuevo conjun-

to de intereses; por otro, identificar aquí algo semejante a una progresión dialéctica, donde el contenido determina modificaciones radicales de la forma y el método. Pero sería más consistente adoptar el modo en que De Man mismo utiliza la narrativa. Volvamos entonces al capítulo de *Pigmalión*, donde la tesis sobre la existencia o no existencia de un yo estable (y de un otro estable) se pone a prueba frente a un cuento, cuyo principal problema para el lector (o espectador) es si realmente ocurre algo en él o no (es decir, si tiene lugar el cambio). De Man concluye que no, y que lo que parece una progresión es poco más que una iteración o repetición: esto mismo supondremos nosotros respecto a su propia exposición de Rousseau.

No estamos diciendo que esto ocurra en cada capítulo, ya que todos cuentan, de distinta manera y con distinto resultado, el nacimiento de la alegoría a partir del dilema metafórico primario. Sería un error asumir que sólo cabe extraer del libro una única teoría coherente de la alegoría (a pesar de que lo subtienda una única teoría coherente de la metáfora): como mínimo, De Man es postcontemporáneo en lo que respecta a su creencia de que una teoría trascendente es indeseada e indeseable; no es una meta en sí misma, sino una distancia conceptual que permite al lector aprehender un lenguaje que la teoría ya ha transformado (por eso ésta, en gran medida, es aquí aquel esfuerzo por «quedarse fuera» del texto, e incluso fuera del lenguaje mismo, que lamentaban Knapp y Michaels; pero sólo lo es por un momento).

Esta tesis se puede demostrar con el hecho de que, al llegar a las consecuencias de la metáfora, éstas no se especifican como alegoría, sino que se designan, de modo mucho más general, como narrativa: «Si, en principio, el yo no es una categoría privilegiada, la secuela de toda teoría de la metáfora será una teoría de la narración centrada en la cuestión del significado referencial» (*AL* 219). El acto metafórico implica constitutivamente el olvido o represión de sí mismo: los conceptos generados por la metáfora ocultan inmediatamente sus orígenes y se presentan como verdaderos o referenciales; reivindican su condición de lenguaje literal. Lo metafórico y lo literal, por tanto, coinciden, al menos en la medida en que son los inevitables momentos gemelos del mismo proceso. Este proceso genera entonces varias ilusiones, entre las que merece destacarse (volveremos a ella) la eudemónica (placer y dolor), así como la noción de lo práctico o lo útil («La progresión o regresión del amor a la dependencia económica es una característica constante de todos los sistemas morales o sociales basados en la autoridad de sistemas metafóricos incontestados» [*AL* 273]).

Pero, respecto a la siguiente fase del proceso —la propia narrativa—, todo aquel que tenga una mínima familiaridad mediática con la «deconstrucción» habrá adivinado que de algún modo esta fase

supondrá «deshacer» ese primer momento ilusorio. Surgen las complicaciones cuando nos acercamos a sus casos concretos, y también cuando intentamos aceptar la tentación manifiesta de De Man —a la que también se resiste— de forjar una nueva tipología y diseñar una teoría «semiótica» del tipo que ya denunciara sin tregua en los capítulos anteriores de *Alegorías de la lectura*.

Si tal «teoría» existe (si no es, dicho con otras palabras, una mera oposición útil y transferible), consistirá en postular dos momentos distintos de la narrativa deconstructiva: el segundo sigue al primero y lo incorpora en un nivel dialéctico de complejidad superior. Primero se deshace la metáfora inicial —una profunda sospecha ante este acto lingüístico concreto la socava tan pronto como ha sido planteada—. Pero, en un segundo momento, esa misma sospecha recubre a la primera y se generaliza: lo que en un principio sólo era una profunda duda respecto a la viabilidad de este parecido concreto y de este concepto concreto —una duda sobre hablar y pensar— es ahora un escepticismo más hondo frente al lenguaje en general, sobre el proceso lingüístico, o sobre lo que De Man denomina *lectura*, término que excluye convenientemente ideas generales sobre el Lenguaje:

> El paradigma para todos los textos consiste en una figura (o un sistema de figuras) y su deconstrucción. Pero como no se puede clausurar este modelo con una lectura final, engendra, a su vez, una superposición figural suplementaria que narra la ilegibilidad de la narración previa. En tanto que se distinguen de las narrativas deconstructivas primarias, podemos llamar a estas narrativas de segundo (o tercer) grado *alegorías*. Las narrativas alegóricas cuentan la historia del incumplimiento del leer, mientras que las narrativas tropológicas, como el *Segundo Discurso*, cuentan la historia del incumplimiento del denominar. La diferencia es sólo una diferencia de grado, y la alegoría no borra la figura. Las alegorías son siempre alegorías de la metáfora y, como tales, son siempre alegorías de la imposibilidad de leer —oración ésta en la que el genitivo «de» se debe «leer», a su vez, como una metáfora (*AL* 235).

La terminología es a veces incierta: estas alegorías ¿son iguales que aquélla que después, en relación con las *Confesiones*, «puede ser llamada alegoría de la figura» (*AL* 338)? ¿Qué ocurre cuando el proceso alegórico se contiene o se reprime? El mérito de estas preguntas es que nos obligan a llegar a la obvia conclusión de que, como el problema inicial no puede resolverse (no hay ninguna «solución» al dilema metafórico), tampoco admite un único desenlace, sino que produce diversas soluciones tentativas cuyo modo de incumplimiento, aunque es lógico *a posteriori*, no se puede predecir ni teorizar por adelantado. Nuevamente, puesto que no puede completarse, la teoría de la alegoría nos devuelve aquí a los textos individuales, cuya «lectura» in-terminable se limita a reconfirmar la des-

cripción inicial a la vez que se centra en el incumplimiento estructural único de cada texto concreto. De ahí, por ejemplo, la productiva confusión respecto a la naturaleza del *Contrato Social*:

> ¿Es el propio Rousseau el «legislador» del Contrato Social y su tratado el Deuteronomio del Estado moderno? De ser así, El Contrato Social se convertiría en un enunciado referencial monológico. No podría llamarse alegoría... en cambio, al elogiar la sospecha de que el Sermón de la Montaña quizá sea la invención maquiavélica de un político experto, [Rousseau] claramente socava la autoridad de su propio discurso legislativo. ¿Tendríamos que concluir entonces que el Contrato Social es una narrativa deconstructiva como el Segundo Discurso? Pero tampoco se trata de esto, porque el Contrato Social es claramente productivo y generativo, así como deconstructivo de una manera en que no lo es el Segundo Discurso. En la medida en que nunca cesa de propugnar la necesidad de una legislación política y de elaborar los principios sobre los que se basaría tal legislación, recurre a los principios de autoridad a los que desautoriza. Sabemos que esta estructura es característica de lo que hemos llamado alegorías de la ilegibilidad. Tal alegoría es metafigural: es una alegoría de una figura (por ejemplo, la metáfora) que vuelve a caer dentro de la figura a la que deconstruye. En la medida en que cae bajo este rótulo, el Contrato Social se estructura, en efecto, como una aporía: insiste en hacer lo que ha demostrado que es imposible hacer. En cuanto tal, podemos llamarlo alegoría. Pero ¿es la alegoría de una figura? Esta pregunta se puede responder preguntando qué es lo que hace el Contrato Social, qué sigue haciendo a pesar de haber demostrado que era imposible hacerlo (*AL* 313).

Tal y como indica el título del capítulo («Promesas»), esa nueva cosa imposible que sigue haciendo *El Contrato Social* es *prometer*: de modo que aquí la aparente heterogeneidad de los capítulos finales de De Man se puede justificar de nuevo en términos de la gama más amplia de «soluciones» imposibles al dilema textual. La disparidad entre la terminología de los actos de habla (promesas, excusas) y la de las alegorías y figuras se puede entender ahora como un ambicioso esfuerzo último por abrir un código mediador más amplio que, por fin, englobe la vida personal y la propia Historia («las alegorías textuales, en este nivel de complejidad retórica, generan historia» [*AL* 314]: esta frase final parece señalar una conclusión provisional a la búsqueda del propio De Man de la historicidad, tal y como ésta se describió antes).

Podríamos decir, pues, que las múltiples versiones que de la alegoría ofrece De Man caen bajo la rúbrica general de lo que en otro lugar he llamado «narrativas dialécticas»; es decir, narrativas que, mediante mecanismos reflexivos, se desplazan sin cesar a niveles superiores de complejidad. En el proceso, transforman todos sus términos y puntos de partida, y aunque los cancelan siguen incluyéndolos (como él mismo señala). El problema crucial de tales narrativas (sobre todo en la situación intelectual contemporánea, donde se han

problematizado con nitidez las ideas fenomenológicas de la conciencia y el «yo») reside sin duda en el momento de la propia «reflexividad» y en el modo como se representa este momento (cuyo problema eludí antes al designarlo neutralmente como un mecanismo): hoy, sólo será convincente si excluimos la tentación, aparentemente inevitable, de reconvertirlo en una u otra forma de la «autoconciencia». Al margen de que el impacto del psicoanálisis y la lingüística, por un lado, o el final del individualismo, por otro, sean explicaciones satisfactorias, lo cierto es que la idea de «autoconciencia» está hoy en crisis y ya no parece desempeñar la tarea para la que se le suponía capaz en el pasado; nadie la considera ya un fundamento adecuado de aquello a lo que solía fundamentar o completar. Aún está abierta la cuestión de si la propia dialéctica sigue inextricablemente vinculada a esta valoración, hoy tradicional, de la autoconciencia (algo que a menudo quieren decir quienes rechazan a Hegel a la ligera, cuando pasan por alto pasajes en los que se dice algo muy distinto); tampoco la pérdida del concepto de autoconciencia (ni el de conciencia) es necesariamente fatal para la concepción misma de la acción. No obstante, me da la impresión de que en la obra de De Man está fatalmente amenazada en todos sus aspectos por el resurgimiento de una concepción de autoconciencia que su lenguaje intenta conjurar celosamente. Sin duda, la narrativa deconstructiva siempre se arriesga a recaer en aquel relato más simple en el que la figura inicial, habiendo creado la ilusión, adquiere una conciencia más aguda de su propia actividad; mientras que la alegoría de la lectura, o de la ilegibilidad, se presenta ante nosotros en esta obra con una carga más intensa de renovada conciencia de sus propios procesos, y la conciencia se vuelve consciente de sí misma, «al segundo (o tercer) grado», en infinita progresión. Todo esto transcurre de muy distinto modo en Derrida, cuyo énfasis en la interminabilidad y en lo que Gayatri Spivak ha llamado «imposibilidad de un deshacer absoluto»[11] se topa de frente con el problema de la autoconciencia, al reconocerla como una meta y un impulso necesariamente frustrados. En De Man, sin embargo, la autoconciencia subsiste como algo similar a un fantasmagórico «retorno de lo reprimido», malinterpretación ésta tan intensa que incluso su negación la resucita; y, en el «desarrollo desigual» del sistema profundamente postcontemporáneo de De Man, éste no es el único superviviente peculiar de una conceptualidad más antigua.

Lo que llamaré la metafísica de De Man es, desde una perspectiva, esta precisa supervivencia (la más dramática, pero quizá no la más significativa); aunque, en otro sentido, si sustituimos la palabra *metafísica* por *ideología*, resultará menos asombrosa la afirmación

11. *Ibid.*, p. 154.

de que un pensador laico contemporáneo que a menudo calificó sus propias posturas de «materialistas» también «tenía» una ideología. Pero, por supuesto, no se trata exactamente de «tener» una ideología; más bien, cada «sistema» de pensamiento (por muy científico que sea) es susceptible de *representación* (De Man hubiera dicho «tematización», con uno de sus pasos terminológicos más perspicaces). De este modo se puede aprehender como una «visión del mundo» ideológica: es bien sabido, pongamos por caso, que hasta los existencialismos o nihilismos más prolijos —que afirman que la vida y el mundo carecen de significado y que las preguntas por el «significado» son un sinsentido— también acaban proyectando su propia visión significativa del mundo considerándolo como algo carente de significado.

En De Man, sin embargo, esta susceptibilidad de representación ideológica es correlativa a su propia imagen rigurosa del funcionamiento, o la disfuncionalidad sistemática, del lenguaje como tal: a pesar de sí mismo y contra su propia voluntad, la atención al aparato lingüístico y su enfoque termina por conjurar una imagen imposible de lo que queda fuera del lenguaje y de aquello que el lenguaje no puede asimilar, absorber o tratar. Ese ámbito, inaccesible por definición (esto es, inaccesible al lenguaje, que sigue siendo el elemento más allá del cual no podemos pensar), no aparece por ningún lado en los textos de De Man, aunque sí en Rousseau, sobre todo en sus escritos más «religiosos» y «filosóficos» como la *Profession de foi du vicaire savoyard*, que, por tanto, casi se convierte en la prueba crucial para la lectura de De Man. Pero es el correlativo dialéctico de lo que está ahí presente y, por así decirlo (y usando otro lenguaje), su *non-dit*, su *impensé*. La afirmación de esta metafísica ausente está, pues, implícita en nuestros comentarios anteriores sobre cómo la pretensión práctica de descubrir el truco del funcionamiento del lenguaje sigue reproduciendo, en general (y de otro modo), el procedimiento más racionalista del siglo XVIII de deducir una etapa en la que el lenguaje aún no existía y usar esto como punto de partida. Ni siquiera el teórico más suspicaz y atento podría tomar suficientes precauciones frente a este deslizamiento hacia la ideología y la metafísica. De Man tenía que saber esto bastante bien, como reflejan sus frecuentes advertencias sobre lo inevitable de la ilusión referencial (y sobre su tontería: «la tontería está profundamente asociada con la referencia» [*AL* 239]); por otro lado, como veremos, su definición estratégica del «texto» sí procura conjurar la *escritura* ideológica como tal; a mi juicio, no del todo satisfactoriamente.

Desde esta perspectiva, De Man era un materialista mecanicista del siglo XVIII, y gran parte de lo que al lector postcontemporáneo le parece peculiar e idiosincrático de su obra se aclara yuxtaponiéndola con la política cultural de las grandes filosofías de la Ilustración:

su horror a la religión, su campaña contra la superstición y el error (o «metafísica»). En ese sentido la deconstrucción, tan estrecha o lejanamente relacionada con el análisis ideológico marxiano como el Islam con la Cristiandad, se puede entender como una estrategia filosófica esencialmente dieciochesca. Lo que de ahí se sigue, como «visión» mecanicista-materialista del mundo, es una representación tan delirante que —contradicción en los términos— sólo puede alcanzar la figuración lingüística por vía de la revelación, como en el célebre sueño de d'Alembert: «Le monde commence et finit sans cesse; il est à chaque instant à son commencement et à sa fin; il n'en a jamais eu d'autre et n'en aura jamais d'autre. Dans cet immense océan de matière, pas une molécule qui ressemble à une molécule, pas une molécule qui se ressemble à elle-même un instant»[12]. Pero hasta Diderot hizo trampas, como señala De Man, ya que rescató su visión de la heterogeneidad absoluta postulando la totalidad de la materia como una especie de enorme ser orgánico. Rousseau fue más consecuente: «Sin embargo, este universo visible consta de materia, materia dispersa y muerta, que, como un *todo,* carece de la cohesión, la organización o el sentimiento común de las *partes* de un cuerpo vivo, porque es cierto que nosotros, que somos *partes*, no tenemos sentimiento alguno de nosotros mismos en el *todo*» (*Profession*, citado en *AL* 264). Obviamente, esto es inconsistente respecto a la idea de un Rousseau pío y teísta que suele asociarse con el autor de la *Profession* y otros escritos: deshacerse de esta inconsistencia es el *tour de force* del capítulo de De Man dedicado a este texto. Esto lo hace desplazando el lugar de lo que se ha considerado como una creencia teísta, y en concreto la idea de Dios, desde el ámbito de las proposiciones ontológicas a la «facultad» misma del juicio (*AL* 262). Así pues, «Dios» y la conceptualidad que lo acompaña no se deben ver como solución a la intolerable visión de la materia evocada arriba, ni tampoco como una intervención posterior en ella que sustituye su escándalo por una visión del mundo más tranquilizadora (llamada, en los manuales de historia intelectual, «teísmo»). Más bien, la idea llamada «Dios» y las otras cuestiones asociadas con el «asentimiento interno» se transfieren, mediante una especie de paréntesis, a la función de la mente o, mejor aún, a la del lenguaje mismo y su capacidad de realizar lo que se llama epistemológicamente «un acto de juicio». Desplazar y reorganizar así el problema (De Man afirma, con toda plausibilidad, que es Rousseau mismo quien lo hace y no su lector deconstructivo) es reconocer a

12. D. Diderot, *Le Rêve de d'Alembert*, volumen 17 de *Oeuvres complètes*, París, 1987, p. 128. «El mundo comienza y acaba sin cesar; en cada instante está en su comienzo y en su fin; ni ha habido ni habrá otro. En este mismo océano de materia, ni una molécula se parece a otra, ni una misma que se parezca a sí misma un solo instante». (Trad cast.: *El sueño de d'Alembert*, Madrid, 1992, p. 12.)

nuestro viejo amigo el acto metafórico, la afirmación lingüística del parecido y la identidad. Ahora bien, estas «creencias religiosas» ya no son exactamente las de Rousseau; son formas lingüísticas y conceptuales que flotan por su mente con toda la objetividad incorpórea de los «conceptos» genéricos y universales del lenguaje; la *Profession* ya no argumenta a su favor sino que sólo intenta examinar algo así como sus condiciones operativas de posibilidad (algo que hace que esta obra no sea un texto neocartesiano sino prekantiano [*AL* 263]).

Pero, en tal caso, se deja que la conceptualidad «religiosa» flote sobre el ámbito prelingüístico de la materia sin sentido con tanta eficacia como el concepto metafórico flota sobre los particulares o entidades individuales que, se supone, debe subsumir, o la voluntad general sobre las pasiones únicas y las particularidades violentas que habitan su dominio, en tanto sujetos individuales. El «teísmo» de Rousseau es indecidible (*AL* 280) exactamente en el mismo sentido, ya que, lejos de tender un puente entre el ámbito de lo particular y el de los universales y el lenguaje, toda la operación de Rousseau consiste en problematizar esa relación y poner en tela de juicio su propia posibilidad, a la vez que sigue «utilizando» los universales, los conceptos, el lenguaje e incluso el «teísmo».

Me inclino a pensar que esta visión materialista o «pesimista» (lo que a algunos les gusta llamar «nihilismo») puede transferirse, de hecho, al propio De Man con la intermediación del otro gran *alter ego*, Kant (cuyas afinidades con De Man —además del vínculo mutuo con Rousseau— se asientan precisamente, creo, sobre esta misma visión dual). Un pasaje como el siguiente transmite sólo de modo superficial el horror de la «concepción del mundo» kantiana:

> Por todas partes vemos una cadena de causas y efectos, de fines y medios, así como una regularidad en el nacimiento y la desaparición. Como nada pasa por sí mismo al estado en que se encuentra, éste remite siempre a otra cosa como causa suya, la cual nos obliga a su vez, a formular de nuevo la cuestión. Así, pues, el universo entero tendría que caer en el abismo de la nada si no supusiéramos algo independiente y originario que existiera por sí mismo, fuera de esta infinita cadena de contingentes, algo que sostuviera esta misma cadena y que, como causa de su nacimiento, le asegurara, a la vez, su perduración[13].

Pero este fragmento sigue describiendo el mundo de los fenómenos, el mundo empírico de nuestra propia experiencia. Es más bien el mundo de los nóumena, y de las cosas-en-sí-mismas, lo que en Kant constituye el verdadero ámbito de lo extraño y se corresponde más con las visiones atomistas o materialistas de la filosofía

13. Kant, *Crítica de la Razón Pura. La dialéctica trascendental*, Madrid, 1983, lib. II, cap. 3, secc. 6.ª, A622, B650, p. 518.

anterior, con ciertos nuevos giros fundamentales. La cosa-en-sí-misma no es, por ejemplo, representable a la manera de Diderot, porque por definición no es en absoluto representable; es una especie de concepto vacío que no puede corresponder a ninguna forma de la experiencia. A pesar de todo, a veces me da la impresión de que le sacamos cierta ventaja a nuestra tradición, no tanto porque poseamos nuevas terminologías y conceptualidades (como pensaron Lacan y Althusser sobre su propia reescritura de Freud y Marx), sino más bien porque tenemos nuevas tecnologías. En concreto, el cine nos puede permitir cuadrar este particular círculo de otro modo, y representar algo mejor aquello que solía definirse como lo que escapa a la representación. Si el significado filosófico del cine, según la gran observación de Stanley Cavell[14], realmente nos enseña cómo podría ser el mundo en nuestra ausencia —«la nature sans les hommes», como solía decir Sartre—, entonces quizás el *noumenon* pueda presentarse hoy ante nosotros con una *Unheimlichkeit* propiamente fílmica, como un truculento conjunto de volúmenes inquietantemente iluminados que proyectan una especie de visibilidad interna desde sí mismos, como una luz infrarroja: el elemento de las películas de terror y la fotografía trucada, del vuelo a través de las dimensiones de *2001* de Kubrick, por no decir lo repugnante del campo visual de un Otro oculto. Éste podría ser, con todas sus malas trazas habituales, un modo contemporáneo de igualar el mareo que sentían los materialistas clásicos al mirar los poros de la materia que subyacía sin sentido al ámbito de la apariencia del mundo humano ordinario. Y es que el ámbito nouménico de Kant nada tiene que ver con ese nivel más profundo de la esencia hegeliana, esa dimensión más verdadera que yace bajo la apariencia fenoménica y a la que nos invita Marx al salir del mercado:

> Por eso, ahora, hemos de abandonar esta ruidosa escena, situada en la superficie y a la vista de todos, para trasladarnos, siguiendo los pasos del poseedor del dinero y del poseedor de la fuerza del trabajo, al *taller* oculto de la *producción*, en cuya puerta hay un cartel que dice: «No admittance except on business» (*El Capital* 128).

Las cosas-en-sí de Kant, junto con el universo material del Vicario rousseauniano y también, quizás, del propio De Man, no se pueden transitar de esta manera, ya que corresponden a lo que está más allá del antropomorfismo, más allá de las categorías y los sentidos humanos —lo que está aquí ante nosotros *sin* nosotros, ni visto ni tocado, independiente de la centralización fenomenológica del cuerpo humano y, sobre todo, más allá de las categorías de la mente humana (o, en De Man, de las operaciones del lenguaje y los tro-

14. S. Cavell, *The World Viewed*, Cambridge, Mass., 1979.

pos)—. En cuanto a la «libertad» como nóumeno, señala la misma «falta de perspectiva» que se adopta frente al yo, la conciencia humana y la identidad: algo monstruoso que no podemos imaginarnos ver desde fuera —ese alienígena sin nombre al que domesticamos con los banales conceptos antropomórficos de razones, elecciones, motivos, saltos de fe, compulsiones irresistibles, etc.—. Entender que Kant plantea un mundo insuperablemente dualista donde la apariencia humana coexiste y se sobreimpone de modo imposible con un mundo de cosas-en-sí, impensable y no humano (incluyendo nuestros propios «yoes»), es comprender un poco mejor por qué las coordenadas de Kant habrían de ser tan útiles para De Man, cuyas «categorías» lingüísticas sustituyen a las categorías cognitivas de Kant y descartan eficazmente el compromiso ético de éste, a la vez que le cierran la puerta (con cierto escepticismo glacial) a la solución «teísta» de Rousseau, que apenas es ya teísmo en el tradicional sentido «religioso».

Así pues, a diferencia de Rousseau, De Man ni siquiera intentó tender tal puente entre lo universal y lo particular (si bien reconoció que era inevitable asumir que existía, esto es, seguir usando el lenguaje). ¿Debemos, pues, identificar la tarea de De Man —como se ha hecho sin rigor, sobre todo en los últimos años— con un «nihilismo»? De Man se describió a sí mismo, coherentemente, como materialista, pero sin duda no es la misma cosa. El nihilismo evoca una especie de ideología global o concepción «pesimista» del mundo a la que De Man era en general alérgico. La definición más precisa de su postura «filosófica» se halla en otro lugar y conduce a una problemática aún más arcaica e intempestiva que se encuentra tras la problemática, a primera vista ya anticuada, del materialismo del siglo XVIII. Indudablemente, De Man no era un nihilista sino un *nominalista*, y la recepción escandalizada que sufrieron sus puntos de vista sobre el lenguaje (cuando por fin quedaron claros a sus lectores) difícilmente encuentra mejor parangón que la agitación de los clérigos tomistas cuando de pronto se enfrentaron a la enormidad nominalista. Investigar estas afinidades filosóficas, tarea que no podemos emprender aquí[15], podría producir otro De Man, uno cuya ideología ya no fuera la del materialismo del siglo XVIII. Lo que más interés tiene para nuestro contexto es cómo podemos reinscribir su nominalismo en la lógica misma del pensamiento y la cultura contemporáneos, de los que, por lo demás, se mantuvo distante, único e inclasificable. Adorno ya ha estudiado los modos en que el arte moderno afronta fundamentalmente una lógica del nominalismo, en tanto situación y dilema propios; tomó prestada

15. Más sobre el nominalismo en mi *Late Marxism: Adorno, or, the Persistence of the Dialectic*, Londres, 1990.

la palabra de Croce, que en general la utilizaba para desacreditar los tipos del pensamiento genérico que presidían la apreciación del arte de su tiempo; consideraba que estas generalidades y clasificaciones genéricas eran incoherentes con la experiencia de la obra de arte individual. En Adorno, el nominalismo irrumpe en la producción misma de la obra moderna a modo de destino; y su diagnóstico formal también se halla implícito en su trabajo sobre la historia de los conceptos filosóficos modernos, que hoy se han extraído fatalmente de las posibilidades universalizantes de la filosofía tradicional (por la que no sentía ninguna nostalgia).

Se hace necesario ahora un diagnóstico social y cultural más extenso del imperativo nominalista en los tiempos contemporáneos: la tendencia hacia la inmanencia, la huida de la trascendencia que describimos en la sección inicial, se convierte a esta luz en un fenómeno privado o negativo, y sólo la hipótesis del «nominalismo» como fuerza social y existencial por derecho propio puede revelar su aspecto positivo (también la política postmoderna y la inflexión postmoderna del antiguo concepto de «democracia» se pueden interpretar así, como el sentimiento creciente de que la realidad de los particulares y los individuos sociales es, de alguna manera, inconsistente con modos antiguos de pensar sobre la sociedad y lo social, incluida la propia ideología del «individualismo»). En este contexto, la obra de De Man asume una resonancia algo distinta y menos excepcional, como lugar donde una cierta experiencia del nominalismo, en el ámbito especializado de la producción lingüística, se vivía plenamente y se teorizaba con una pureza severa y rigurosa, por decirlo así.

Pero nuestra exposición del teísmo de Rousseau sigue siendo incompleta, porque todavía no hemos mencionado cómo la conceptualidad «teísta» —que, claramente, no «asumió» el ámbito de la propia materia— adquirió aun así cierta autonomía propia mediante una fijación libidinal. (El muy distinto lenguaje de De Man describe este momento como un «giro hacia la valorización eudemónica» [*AL* 277], la transformación del *locus* del juicio en una suerte de «espectáculo» [*AL* 276] que, en lo sucesivo, se vuelve susceptible de un lenguaje de placer y dolor; y, más allá, la transformación en esas poses eróticas y sentimentales que asociamos con el siglo XVIII[16]. Pero lo que haya de hacerse con este resurgimiento de la cuestión del

16. Se recordará que lo eudemónico (placer-dolor) juega el mismo tipo de papel de unión-separación en Kant: «Esta justificación de los principios morales, como principios de una razón pura, podía empero también ser conducida muy bien y con suficiente seguridad, por la mera apelación al juicio del entendimiento humano común, porque todo lo empírico, que como fundamento de determinación de la voluntad pudiera introducirse en nuestras máximas, se *da a conocer* enseguida por medio del sentimiento de placer o de dolor, que va necesariamente unido a ello, en cuanto que excita apetitos, y aquella razón pura práctica empero, *se opone* precisamente a admitir ese sentimiento en su principio como condición», *Crítica de la Razón Práctica*, Madrid, [2]1981, parte 1, lib. 1, cap. 3, p. 133.

placer inaugura los temas y los problemas de lo estético como tal (más en la obra de De Man que en la de Rousseau).

Ciertamente, cabe ver la forma de la deconstrucción de De Man como una operación rescate de última hora y como un salvamento de lo estético justo cuando parecía estar a punto de desaparecer sin dejar ni rastro (incluso puede verse como defensa y valoración del estudio literario y como un intento de privilegiar el lenguaje específicamente literario). Esto lo garantizó, primero, mediante una redefinición estratégica del concepto de *texto*, cuya aplicación limitó a aquellos escritos que «se deconstruyen a sí mismos», hablando en términos generales. «El paradigma de todos los textos consiste en una figura (o un sistema de figuras) y en su deconstrucción» (*AL* 235); también se puede entender ahora que esta formulación, con la que ya nos hemos topado cuando intentábamos comprender el inicial momento metafórico del lenguaje, ejerce la muy distinta función de la valoración estética. Quedan expulsados de ella vulgarizadores e ideólogos —Herder y Schiller, por ejemplo—, que consideran a Rousseau un mero filósofo cuyas «ideas» se pueden recoger y adaptar, desarrollar y aumentar; carecen tranquilamente de la «sospecha» más profunda que informa a los dos tipos básicos de escritura —alegorías de la figura y alegorías de la lectura— comprendidas en la designación más amplia de «texto». Sin duda, se trata de una afirmación de valor (por no decir una especie de canonicidad); pero cabe objetar que no se trata exactamente de una afirmación del valor *estético*. Es posible categorizar y clasificar así los textos porque son lingüísticamente reflexivos, se deconstruyen a sí mismos y, de algún modo, son autoconscientes respecto a sus propias operaciones. ¿No sería mejor restringir estos juicios —como a menudo parece hacer De Man— a la retórica en vez de a la estética? Pero aquí hay una última vuelta de tuerca, puesto que el texto en De Man también se convierte en la definición misma del «lenguaje literario» como tal; y, en este punto, queda triunfalmente reestablecido algo que guarda una semejanza sospechosa con la valoración estética y el estudio literario.

No obstante, sería incorrecto concluir a partir de aquí que la operación de De Man es, al fin y al cabo, tranquilizadoramente tradicional; porque aún hay una pieza más en este rompecabezas, a saber, la inesperada intervención de lo que Geoffrey Galt Harpham ha llamado «imperativo ascético»[17]. En efecto, a menudo hemos observado que De Man utiliza un vocabulario de «tentaciones» y «seducciones»; sobre todo, pero no solamente, en relación con opciones interpretativas. Ya es hora de decir que no es una mera pauta

17. Véanse sus interesantes comentarios sobre De Man, en especial G. G. Harpham, «The Ascetic Imperative», en *Culture and Criticism*, Chicago, 1987, pp. 266-268.

estilística, sino que se corresponden con un rasgo más fundamental de la concepción filosófica que De Man tiene del lenguaje, así como de su estética. Éste es también el punto en el que su trabajo parece cruzarse con el debate actual en torno a la modernidad y la postmodernidad, términos que De Man no hubiera precisamente aprobado, sobre todo con el carácter periodizante que yo voy a imprimirles. Si pusiésemos en pie de guerra a quienes plantean una continuidad profunda entre el romanticismo y la modernidad, y los que se empeñan en acentuar un corte radical entre ambos, De Man habría pertenecido sin duda al primer grupo; no obstante, y para desacreditar a los conceptos más amplios, interviene la diferencia radical del texto individual (o, más bien, del *auteur* individual, puesto que hasta en la problematización misma de la autoría De Man sigue comprometido con la teoría del *auteur*).

Sin embargo, es como si de algún modo la poesía romántica siguiera estando más cerca de las fuentes de la sospecha rousseauniana del lenguaje (las afinidades electivas de De Man entre los teóricos, como es bien sabido, tienden, después de Nietzsche, a Friedrich Schlegel): el carácter del lenguaje de los modernos es, por tanto, más rico en mentiras y engaños, en seducciones, y por eso es lógico que la deconstrucción más extraordinaria que hace De Man del lenguaje poético haya de ejercerse sobre Rilke. Por el momento, entonces, la deconstrucción de la seducción del lenguaje poético es lo mismo que la deconstrucción de la propia «modernidad».

> Con todo, es habitual que se admita que las seducciones de valor son toleradas (e incluso admiradas) en los llamados textos literarios de un modo que no cumpliría los requisitos de los escritos «filosóficos», dado que el valor de estos valores está a su vez vinculado a la posibilidad de distinguir los textos filosóficos de los textos literarios (*AL* 119).

Las «seducciones» de Rilke (*AL* 34) se articulan en una versión de cuatro pasos, y cada paso tiene ecos en otros lugares de la escritura de De Man. El primero, el despertar de la complicidad del lector, se considera a menudo paradigmático de lo moderno en general («hypocrite lecteur! mon semblable, mon frère!»); en un segundo momento, cabe identificar una completud de los objetos y una fascinación por sus superficies, que en Rilke reviste una forma temática específica pero que también es, de uno u otro modo, paradigmática de una significativa intensificación de lo sensorial en lo moderno en general. El tercer paso convierte estos logros en lo que podemos llamar una puesta en práctica ideológica: ahora, van a «afirmar y prometer, como pocas [obras] más, una forma de salvación existencial»: «Hiersein ist herrlich!» [«¡Estar aquí es maravilloso!»]. No sorprenderá el hecho de que esta operación ponga inmediatamente en guardia a De Man: en efecto, al final de este estudio monográfico

(escrito a modo de introducción a una selección francesa de Rilke, y esto explicará quizás su accesibilidad —cosa poco frecuente en De Man— y su carácter sistemático como estudio general y análisis totalizante), los grandes poemas filosóficos, las *Elegías a Duino* y los *Sonetos a Orfeo*, se han desplazado y reducido a una posición más marginal y humilde del canon rilkeano. Ahí los han destronado los fragmentos más escasos y fragmentarios —casi minimalistas— que parecen anunciar a Celan y encarnar, en su rechazo de la plenitud, algo así como una estética «deconstructiva» (tal minimalismo no es un accidente estructural: «esta "teoría liberadora del Significante" implica también un completo agotamiento de las posibilidades temáticas» [*AL* 61]).

Pero las restantes características de la seductora estrategia de Rilke acaban siendo tan sospechosas como ésta; no lo es menos el momento final, o cuarto, en el que los tres pasos anteriores cristalizan en el lenguaje poético como tal. Se trata de la aparición de un único canal sensorial: la eufonía, que hace que el «lenguaje cante como un violín» (*AL* 52), prácticamente un «dios-Oído fonocéntrico en el que Rilke, desde el comienzo, ha fundado el resultado de todo su éxito poético» (*AL* 68):

> Las posibilidades de representación y de expresión son eliminadas en el marco de una ascesis que no tolera ningún otro referente que no sean los atributos formales del vehículo. Puesto que el sonido es la única propiedad del lenguaje que en verdad inmanente a él, y que no guarda ninguna relación con cualquier cosa ajena al mismo lenguaje, el sonido quedará como el único recurso disponible (*AL* 45).

Es extraño que esta extraordinaria musicalidad, que todo lector adicto a Rilke conoce, se describa como *ascesis*. La finalidad de esta palabra es mediar entre esta singularidad formal y la temática religiosa de Rilke. Aquí ambos elementos, en efecto, se justifican y representan mediante la renuncia de todos los sentidos restantes, que a Rilke le gusta a veces considerar como santidad. Asimismo, la descripción también atraviesa profundamente el fenómeno histórico de la reificación y separación de los sentidos en los tiempos modernos, y la consiguiente transustanciación de cada uno, que, así, adquiere también una extraordinaria intensidad nueva en la pintura moderna. Han sido, fundamentalmente, aquellos lectores (y escritores) que han llegado a tener cierto sentido histórico de la novedad del nuevo *sensorium* corporal quienes lo han celebrado: la fenomenología y las ideologías más contemporáneas del deseo sitúan su punto de partida en esta fragmentación acaecida al cuerpo en los tiempos modernos. Así pues, la peculiar perspectiva de De Man produce extrañamiento en un sentido del que sólo podemos felicitarnos: suspendiendo fríamente la tentadora riqueza del nuevo sentido (eufonía), De Man

insiste en su precio y en todo aquello a lo que debemos renunciar para que los sonidos del lenguaje se vuelvan autónomos.

Pero, sin duda, esto también se debe describir como una *ascesis* por su parte; y en ningún otro sitio es tan feroz *Alegorías de la lectura* como en la burla que le hace a la apología de Nietzsche del poder supremo de la música:

> ¿Quién de nosotros osaría reconocer, después de este pasaje, que no es uno de los pocos y felices «músicos auténticos»? Esta página sólo podría haber sido escrita con convicción, si la identificación personal de Nietzsche lo hubiese convertido en el mismo centro nuclear de una relación triangular. Está cargado de todas las afirmaciones propias de una afirmación de mala fe: preguntas retóricas paralelas, abundancia de clichés, lisonjas evidentes para su público. El poder «mortífero» de la música es un mito que no puede soportar el ridículo de la descripción literal, a pesar de que Nietzsche se ve obligado, por el modo retórico de su texto, a presentarlo en el absurdo de su facticidad (*AL* 120)[18].

Quisiera subrayar, más allá de la identificación y el desenmascaramiento puntuales de una seducción lingüística concreta (que, de un modo u otro, vuelven a reproducir las ilusiones referenciales generadas por el acto metafórico inicial, incluido el deseo), hasta qué punto es única la obra de De Man entre los críticos y teóricos modernos por su rechazo ascético del placer, del deseo y de la embriaguez de los sentidos.

Pero tras estas cuestiones tan contemporáneas hay otras aún más cruciales. En concreto, la gran preocupación tradicional de la estética filosófica desde Platón hasta el idealismo alemán; a saber, la cuestión del estatuto del *Schein*, o la apariencia estética (reducida, en los debates postcontemporáneos, al tema algo más limitado de la *representación*). La postura de cada uno ante la culpa del arte y el estatus del intelectual cultural (por no hablar del esteta) depende mucho, como Adorno no cejó en enseñarnos, de la actitud mantenida ante la apariencia estética, que puede rechazarse por razones políticas en

18. Mientras escribo esto, advierto que no tengo ni idea de lo que pensaba el propio Paul sobre la música; no obstante, un cierto desprecio satírico no es del todo incompatible con una apreciación indirecta, como en el retrato que hace Musil de los apasionados nietzscheanos de la música: «Cada vez que iba a su casa los encontraba tocando el piano. En esta ocasión interpretaban el «Himno de la Alegría» de Beethoven. Según la descripción de Nietzsche, los millones caían estremeciéndose sobre el polvo, las barreras enemigas se derrumbaban, el evangelio de la armonía universal reconciliaba y unía a los separados. Sus amigos habían perdido el habla y el andar, y estaban a punto de remontarse en un baile por los aires. Sus rostros habían mudado de color, los cuerpos se encorvaban, las cabezas picoteaban el ritmo, las manos alborotadas golpeaban la masa sonora aumentando gradualmente su intensidad. Era algo inconmensurable, una erupción propagada por todo el cuerpo, inflamada por ardientes sentimientos y próxima a estallar; de los dedos en erección, de las convulsiones del cuerpo irradiaba un sentimiento, siempre nuevo, en el enorme estremecimiento individual. ¿Cuántas veces se repitió todo esto?» (*El hombre sin atributos*, Barcelona, 1986, vol. 1, pp. 58-59).

cuanto lujo o privilegio social, o bien celebrarse o racionalizarse de diversas maneras ideológicas (a su vez, modificadas desde que surgió la cultura de los *media*). De Man combinó excepcionalmente ambas posiciones en una síntesis idiosincrática, dotando al *Schein* y a la apariencia sensorial del estatus negativo de ideología estética y falsedad o mala fe, a la vez que mantenía el propio arte (o al menos la literatura) como ámbito privilegiado donde el lenguaje se deconstruye a sí mismo y donde, por tanto, todavía puede estar disponible una versión muy tardía de la «verdad». Así, la experiencia estética se valoriza de nuevo, pero *sin* esos tentadores placeres estéticos que solían parecer su propia esencia, como si el arte fuese una píldora que hubiera que tragarse a pesar de su capa de azúcar; o, en términos más tradicionales, un valle casi wagneriano donde hay una necesaria fantasmagoría mágica.

En contraste con alguien como Roland Barthes, el puritanismo de De Man asume proporciones casi platónicas (a excepción de los planes sociales que Platón tenía para el arte). A su lado, Barthes parece el epítome mismo de la autoindulgencia irresponsable y de la sumisión al engaño. Personalmente, me temo que soy incapaz de tomarme en serio las sugerencias éticas que acompañan al texto de De Man (sin duda, es problema mío); pero *Alegorías de la lectura* parece profético de los años ochenta, no tanto por una supuesta «nueva moralidad» como por el veredicto de bancarrota que pronuncia respecto a la prolija celebración de la emancipación, el cuerpo, el deseo y los sentidos que en los años sesenta fue uno de los principales «logros» y campos de batalla.

No obstante, como hemos visto, este diagnóstico admirable y devastador de lo moderno y de su retórica de los sentidos (no podemos recapitular la minuciosa deconstrucción que desarrolla de las figuras de Rilke) viene seguido casi inmediatamente de la restauración de la primacía del lenguaje literario y poético. Esto resulta verosímil, ya que, si el objetivo es deshacer las ilusiones sensoriales del lenguaje, entonces éstas han debido de ser despertadas en grado extremo para que haya un enfrentamiento tan definitivo contra ellas.

Así pues, hemos de leer la estética de De Man con el telón de fondo de un contexto histórico más amplio. Es ahí donde ofrece el espectáculo de una modernidad que no se ha liquidado por completo: las posturas y los argumentos son entonces «postmodernos», aunque las conclusiones no lo sean. El porqué de que no se extraigan estas consecuencias últimas es nuestra pregunta final, y no se puede responder por completo. En términos muy generales, sin embargo (tal como se afirmó en capítulos anteriores), parece que una postmodernidad plenamente autónoma que se justifique a sí misma es imposible como ideología. Para quien desee utilizar un lenguaje antifundacionalista (pero éste es tan sólo uno de los códigos o temas

en que se representa el drama), esto equivale a afirmar que la postura antifundacionalista siempre es susceptible de caer en un nuevo tipo de papel fundacional por derecho propio. Pero la supervivencia de valores propiamente modernos en De Man (ante todo, el privilegio y el valor supremo de lo estético y del lenguaje poético) es demasiado autoritaria y sonora —sobre todo si se compara con la crítica tan minuciosa a casi todos los rasgos formales de la estética moderna— para que sólo se explique en estos términos.

Supongo que lo que en este punto se recibe es la impresión que a veces tenemos, desde una cierta distancia y con cierto cambio de perspectiva, de que histórica y culturalmente De Man era una figura muy anticuada, con valores más característicos de una *intelligentsia* europea anterior a la Segunda Guerra Mundial (algo que, en su mayor parte, se disimula cara a los norteamericanos contemporáneos). Así pues, lo que debemos explicar no es tanto la imperfecta liquidación del legado moderno en De Man como, para empezar, el proyecto mismo de liquidarlo.

Hasta este momento no he querido pronunciarme sobre las hoy famosas «revelaciones», el descubrimiento de la labor de De Man como periodista cultural en los primeros años de la ocupación alemana de Bélgica. Me temo que gran parte del debate que han provocado estos materiales me ha parecido lo que a Walter Benn Michaels le gusta llamar un «retorcerse de manos». En primer lugar, no pienso que los intelectuales norteamericanos hayan tenido, en general, una experiencia de la historia tal que les pueda facultar para juzgar las acciones y elecciones de aquellas personas que han sufrido una ocupación militar (a no ser que se considere la situación de Vietnam como una analogía cercana). Además, el énfasis exclusivo sobre el antisemitismo pasa por alto y neutraliza políticamente su otro rasgo constitutivo durante el período nazi: el anticomunismo. Que la mera posibilidad del judeocidio concordase absolutamente con la misión anticomunista y de extrema derecha del Nacionalsocialismo y fuera inseparable de ella es la carga que soporta la decisiva nueva historia de Arno J. Mayer, *Why Did the Heavens Not Darken?* Pero, dicho así, queda claro al instante que De Man no era ni anticomunista, ni de derechas: de haber asumido estas posturas en sus días de estudiante (en una época en que los movimientos estudiantiles de Europa eran abrumadoramente conservadores o reaccionarios), hubiera sido de dominio público, ya que era sobrino de una de las más célebres figuras del socialismo europeo. (Mientras, en estos textos —absolutamente carentes de toda originalidad o de rasgos distintivos—, una cierta ideología política de trasfondo se limita a repetir el corporativismo general del período que, más allá de las fronteras, compartían el nazismo y el fascismo italiano, pasando por el New Deal y la so-

cialdemocracia marxiana de Henrik de Man, hasta llegar el estalinismo[19].)

Más bien, tal y como reflejan los artículos, cabe pensar que Paul de Man era claramente un especimen poco destacable del esteta modernista convencional por aquel entonces, incluso del esteta apolítico. No cabe duda de que es un asunto muy diferente al de Heidegger (aunque parece incuestionable que los «escándalos» gemelos Heidegger y De Man se han orquestado con cuidado para deslegitimar la deconstrucción derridiana). Puede que Heidegger fuera «políticamente *naif*», como dicen algunos, pero lo cierto es que tenía una actitud política, y durante un tiempo creyó que la toma de poder hitleriana era una revolución genuinamente nacional que abocaría en una reconstrucción moral y social de la nación[20]. Como rector de la Universidad de Friburgo, y en el mejor espíritu reaccionario y macartista, se dedicó a purgar aquel lugar de sus miembros dudosos (aunque debe recordarse que en el sistema universitario alemán de los años veinte escaseaban los «elementos» verdaderamente radicales o izquierdistas, en comparación con el Hollywood de los años cuarenta o la República Federal de los setenta). La enorme decepción que sintió con Hitler fue compartida por numerosas personas de la izquierda revolucionaria (anticapitalista) en el seno del nacionalsocialismo, que por un tiempo no comprendieron ni la postura pragmática de Hitler como moderado o centrista ni su relación crucial con los grandes negocios. Sé que se me malinterpretará si añado que siento cierta admiración secreta por el intento de Heidegger de comprometerse políticamente, y el mero intento me parece preferible moral y estéticamente al liberalismo apolítico (siempre que sus ideales no se lleguen a realizar).

Nada de esto es relevante respecto a De Man, para quien aquello que se llamaba tan dramáticamente «colaboración» era un mero trabajo[21], en una Europa que en lo sucesivo estaría previsiblemente unida y sería alemana. De Man, durante el tiempo en que le conocí personalmente, era simplemente un buen liberal (y, además, no era anticomunista). Aun así, ¿podemos seguir uno de los argumentos clásicos de la *Ideologiekritik* y sostener que la evolución de toda una compleja línea posterior de pensamiento estaba determinada, de algún modo, por un trauma inicial que intentaba eliminar? Por su-

19. Se puede encontrar una valoración reciente de Henrik de Man en L. Niethammer, *Posthistorie: ist die Geschichte zu Ende?*, Hamburgo, 1989, pp. 104-115.

20. Véase especialmente V. Farías, *Heidegger et le fascisme*, Verdier, París, 1987 (vers. cast.: *Heidegger y el nazismo*, Barcelona, 1989), y Hugo Ott, *Heidegger, unterwegs zur Biographie* (trad. cast.: *Martin Heidegger*, Madrid, 1992).

21. Véase E. Colinet, «Paul de Man and the Cercle du Libre Examen», en W. Hamacher, N. Hertz y T. Keeman (eds.), *Responses: On Paul de Man's Wartime Journalism*, Lincoln, Neb., 1989, pp. 426-37; sobre todo p. 431.

puesto, se puede sustituir este lenguaje terapéutico por uno más táctico, como en la discusión magistral de Bourdieu de cómo la famosa *Kehre* de Heidegger (el giro de su existencialismo hacia cuestiones del ser) es una clara desvinculación retórica de la anterior afirmación política de la «revolución» Nazi[22]; pero (a diferencia de Blanchot) De Man no tenía, para empezar, tales simpatías. Aun así, también es verosímil estudiar estas desconversiones en términos del propio trauma, como experiencia de la violencia y del miedo radical: por ejemplo, en *Conversación en la Catedral* (tan curiosamente profética de su posterior apostasía de la izquierda), Vargas Llosa muestra cómo la experiencia misma de ser *quemado* por la historia (en este caso, ser molido a palos tras una manifestación estudiantil, pero en casos más serios la tortura misma) impone una atroz estructura de autocensura y evita de modo casi pavloviano el futuro compromiso político (una especie de peculiar inversión del liberador acto de violencia fanoniano).

Parece absurdo sugerir que los complejos procedimientos de la deconstrucción de De Man surgieran en cierto sentido para expiar o deshacer un «pasado nazi» que, para empezar, jamás existió. Sin duda, deshicieron con eficacia sus valores estéticos acríticamente modernos (mientras, como hemos visto, «salvaba el texto» de otra manera). En cuanto al célebre artículo «antisemita»[23], creo que ha sufrido una malinterpretación sistemática: lo considero el ingenioso intento de resistirse por parte de un joven que era demasiado listo para su propio bien. Y es que el mensaje de esta «intervención» es el siguiente: «vosotros, vulgares antisemitas e intelectuales (dejaremos al margen el altanero antisemitismo "religioso" del Tercer Reich) le hacéis un flaco favor a vuestra propia causa. No habéis comprendido que si la "literatura judía" es tan peligrosa y virulenta como alegáis, entonces la literatura aria no es gran cosa, y en concreto carece del vigor necesario para resistirse a una cultura judía que, según otras versiones "antisemitas" canónicas, se supone que carece de valor. Por tanto, en estas circunstancias el mejor consejo sería que dejarais de hablar de los judíos por completo y que cultivarais vuestro propio jardín».

Es irónico, aunque absolutamente característico de la ironía como tal, que esta ironía haya sido objeto de una comprensión y una

22. Véase, de P. Bourdieu, *Ontologie politique de Martin Heidegger*, París, 1988 (trad. cast.: *La ontología política de Martin Heidegger*, Barcelona, 1991); y también J. Habermas, *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, ⁴1993.

23. «Les Juifs dans la littérature actuelle»: *Le Soir*, 4 de marzo de 1941, incluido en *Paul de Man, Wartime Journalism, 1939-1943*, Lincoln, Neb., 1988, p. 45. La floritura concluyente, cuando se envía a los judíos a una isla cualquiera, es sin duda, *a posteriori*, de mal agüero, pero se refiere a la llamada «solución» de Madagascar discutida hasta que la guerra con Gran Bretaña cerró las rutas marítimas. Véase A. Mayer, *Why Did the Heavens Not Darken?*, Nueva York, 1988.

lectura tan desastrosas (De Man parece haber entendido inmediatamente que la pieza se leía con más facilidad como expresión de antisemitismo que como su desautorización). Quizás los rigores de la lectura deconstructiva —que con tanta pasión se ha ejercido y enseñado en los últimos años— estén calculados para «deshacer» este desastre, en el sentido de formar a lectores capaces de resistirse a este tipo de error interpretativo elemental. Pero, de todos modos, parece que la mayoría de sus discípulos han incurrido en él al enfrentarse por vez primera a este «texto»; y, en cualquier caso, hay cierta «ironía» añadida en el hecho de que la pedagogía de De Man, tan admirable en otros aspectos, dejara a sus estudiantes particularmente mal preparados para enfrentarse a este tipo de tema político e histórico, que desde el inicio se pone entre paréntesis.

La mayor ironía, sin embargo, reside en la supervivencia de la Ironía misma (concepto y valor teórico supremo del modernismo tradicional, y lugar por excelencia de la idea de autoconciencia y de lo reflexivo[24]) en la debacle, por lo demás completa, del repertorio del modernismo en la obra de madurez de De Man. Resurge con serenidad como clímax del modernismo en la página final de *Alegorías de la lectura.*

24. Compárese el papel de la ironía en Venturi, concretamente en su ***Complexity and Contradiction***, Nueva York, 1966 (trad. cast.: ***Complejidad y contradicción en arquitectura***, Barcelona, 1974), pero también en ***Learning from Las Vegas***, Cambridge, Mass., 1972 (trad. cast.: ***Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica***, Barcelona, 1978). Uno de los temas del presente libro ha sido la supervivencia de estos valores modernistas residuales en plena postmodernidad.

6
LA POSTMODERNIDAD Y EL MERCADO

La lingüística posee un procedimiento útil que, por desgracia, no se ha sometido a un análisis ideológico: se puede caracterizar a una palabra dada como «palabra» o bien como «idea», según se opte por barras o por corchetes. Así, la palabra *mercado*, con sus diversas pronunciaciones dialectales y sus orígenes etimológicos latinos vinculados al intercambio y al comercio, se reproduce /mercado/; por otra parte, el concepto tal y como lo han teorizado filosófos e ideólogos a través de los siglos, desde Aristóteles a Milton Friedman, se reproduciría {mercado}. Por un instante creemos que esto resuelve un sinfín de los problemas que surgen al tratar un tema de este tipo, que es a la vez una ideología y un conjunto de problemas institucionales prácticos, hasta que nos acordamos de las grandes maniobras de ataque frontal y lateral de la sección inicial de los *Grundrisse* (*Líneas fundamentales de la crítica de la economía política*). Allí, Marx desbarata las esperanzas y los anhelos de simplicidad de los proudhonianos, que pensaban que se librarían de todos los problemas de dinero aboliendo el dinero, sin advertir que es la contradicción misma del sistema de intercambio la que se objetiva y expresa en el dinero, y que seguiría objetivándose y expresándose en cualquiera de sus sustitutos más simples, como los cupones de tiempo-trabajo. En el capitalismo en curso, observa tajantemente Marx, estos últimos simplemente se volverían a convertir en dinero, y de nuevo aflorarían todas las contradicciones previas.

Lo mismo ocurre con el intento de separar ideología y realidad: por desgracia, la ideología del mercado no es un lujo o un adorno ideacional o representativo suplementario que podamos apartar del problema económico para después enviarlo a una morgue cultural o superestructural a que lo diseccionen los especialistas. Lo genera de algún modo la cosa misma como imagen derivada suya, necesaria-

mente objetiva; de alguna forma, ambas dimensiones deben registrarse juntas, en su identidad tanto como en su diferencia. Son, por usar un lenguaje contemporáneo pero ya pasado de moda, semiautónomas; y esto significa, si es que significa algo, que aunque no sean realmente autónomas o independientes entre sí, tampoco armonizan. Siempre se supuso que el concepto marxiano de *ideología* respetaba, reproducía y articulaba la paradoja de la mera semiautonomía del concepto ideológico —por ejemplo, las ideologías del mercado— respecto a la cosa misma; o, en este caso, los problemas de mercado y planificación en el capitalismo tardío así como en los países socialistas de hoy. Pero el concepto marxiano clásico (incluida la propia palabra *ideología*, que es algo así como la ideología de la cosa, por oposición a su realidad) a menudo se derrumbaba en este preciso aspecto, volviéndose puramente autónomo y desviándose después como puro «epifenómeno» hacia el mundo de las superestructuras, mientras que la realidad permanecía en la base y era la responsabilidad real de los economistas profesionales.

Hay, por supuesto, muchos modelos profesionales de la ideología en el propio Marx. El siguiente, de los *Grundrisse*, se enfrenta a las falsas ilusiones de los proudhonianos y, si bien ha recabado una atención menor, es muy sustancioso y sugerente. Marx discute aquí un rasgo fundamental para el tema que nos ocupa, a saber, la relación de las ideas y valores de libertad e igualdad con el sistema de intercambio; y sostiene, al igual que Milton Friedman, que estos conceptos y valores son reales y objetivos, que los genera orgánicamente el propio mercado y que se vinculan con él dialéctica e indisolublemente. Añade a continuación —iba a decir que *a diferencia* de Milton Friedman, pero si me paro a pensar recuerdo que incluso estas desagradables consecuencias también las reconocen, y a veces hasta las aclaman, los neoliberales— que en la práctica esta libertad e igualdad revierten en falta de libertad y desigualdad. No obstante, también se trata de la actitud de los proudhonianos hacia esta inversión, y de cómo malinterpretan la dimensión ideológica del sistema de intercambio y su funcionamiento. Es a la vez verdadera y falsa, objetiva e ilusoria; aquello que solíamos intentar expresar con el término hegeliano de «apariencia objetiva»:

> A ellos [a los proudhonianos] hay que responderles: que el valor de cambio, o aún más, el sistema monetario es en realidad el sistema de la libertad e igualdad, y que lo que se les enfrenta perturbadoramente en el desarrollo del sistema son perturbaciones inmanentes al mismo, es precisamente la realización de la *igualdad y la libertad*, que le acreditan como la designación y la ausencia de libertad. Es un deseo tan piadoso como tonto que el valor de cambio no se desarrolle hasta convertirse en capital, o que el trabajo productor de valor de cambio no se desarrolle hasta convertirse en trabajo asalariado. Lo que distingue a los señores socialistas de los apologistas burgueses es,

> por una parte, la facultad de sentir las contradicciones que el sistema incluye; por la otra, el utopismo de no comprender la diferencia necesaria entre la forma real y la ideal de la sociedad burguesa, y de querer en consecuencia acometer la empresa superflua de querer realizar la expresión ideal de la misma, ya que esta expresión no es en la práctica más que el reflejo de esa realidad[1].

Así pues, estamos ante lo que se puede considerar en gran medida una cuestión cultural (en el sentido contemporáneo de la palabra) que remite al problema mismo de la representación: los proudhonianos son de los realistas, por así decirlo, que conciben la verdad como correspondencia. Piensan (quizás junto a los actuales habermasianos) que los ideales revolucionarios del sistema burgués —libertad e igualdad— son propiedades de sociedades reales, y señalan que, si bien siguen presentes en la imagen o retrato utópico ideal de la sociedad de mercado burguesa, estos mismos rasgos están ausentes y, lamentablemente, son deficientes en la realidad que sirvió de modelo para aquel retrato ideal. Bastará entonces con cambiar y mejorar el modelo, consiguiendo que por fin aparezcan en el sistema de mercado la libertad y la igualdad verdaderas, en carne y hueso.

Pero Marx, por así decirlo, es un moderno; y esta concreta teorización de la ideología —que, tan sólo veinte años después de la invención de la fotografía se inspiró en figuras fotográficas contemporáneas (cuando antes Marx y Engels habían favorecido la tradición pictórica, con sus diversas cámaras oscuras)— sugiere que la dimensión ideológica está inherentemente trabada con la realidad, que la oculta como característica necesaria de su propia estructura. Esa dimensión, por tanto, es profundamente *imaginaria* en un sentido real y positivo; es decir, existe y es real en la medida en que es una imagen cuya impronta y destino es seguir siéndolo, y lo que tiene de verdadero es su propio carácter irreal e irrealizable. Se me ocurren episodios del teatro de Sartre que pueden ser útiles alegorías de manual de este curioso proceso: por ejemplo, el deseo pasional de Electra de asesinar a su madre, que, sin embargo, no se concibió para ser realizado. Electra, después del suceso, descubre que en realidad no quería que su madre estuviese muerta ({muerta}, o sea, muerta en la realidad); lo que quería era seguir anhelando con ira y resentimiento que estuviera /muerta/. Y lo mismo sucede, como veremos, con esos dos rasgos tan contradictorios del sistema de mercado, la libertad y la igualdad: todo el mundo quiere quererlos, pero no pueden ser realizados. Lo único que puede ocurrirles es que el sistema que los genera desaparezca, aboliendo así los «ideales» junto con la realidad misma.

1. *Líneas fundamentales de la crítica de la economía política*, en *Obras de Marx y Engels*, tomo 21: K. Marx, Introducción, «El capítulo del dinero», México, 1977, p. 188.

Pero restituirle a la «ideología» esta compleja relación con sus raíces en el seno de su propia realidad social equivaldría a reinventar la dialéctica, algo que cada generación, a su manera, es incapaz de hacer. La nuestra, de hecho, ni siquiera lo ha intentado; y el último intento, el episodio althusseriano, hace mucho que se esfumó en el horizonte junto a los huracanes de antaño. Tengo la sensación de que sólo la llamada teoría del discurso ha intentado llenar el vacío que quedó cuando el concepto de ideología fue arrojado al abismo con el resto del marxismo clásico. Se puede aprobar sin inconvenientes el programa de Stuart Hall, basado, según entiendo, en la idea de que el nivel fundamental donde se libra la batalla política es la lucha por la legitimidad de conceptos e ideologías; que la legitimación política procede de ahí y que, por ejemplo, el thatcherismo y su contrarrevolución cultural se basaron tanto en la deslegitimación de la ideología del estado de bienestar o socialdemócrata (antes decíamos «liberal») como en los problemas estructurales inherentes al propio estado del bienestar.

Esto me permite expresar mi tesis en su forma más fuerte: la retórica del mercado ha sido un componente fundamental y central de esta lucha ideológica, de esta batalla por legitimar o deslegitimar el discurso de la izquierda. La rendición a las diversas formas de la ideología de mercado —me refiero en la *izquierda*, por no mencionar a los demás— ha sido imperceptible, pero de una universalidad preocupante. Ahora, todo el mundo está dispuesto a farfullar (como si fuera una concesión intrascendente que se le hace de paso a la opinión pública y al saber recibido, o a las presuposiciones comunicativas compartidas) que ninguna sociedad puede funcionar eficazmente sin el mercado, y que planificar es a todas luces imposible. Éste es el segundo aspecto del más antiguo discurso de la «nacionalización», y llega unos veinte años después; del mismo modo, la postmodernidad plena (sobre todo en el terreno político) ha resultado ser la secuela, la continuación y el cumplimiento del episodio del «final de la ideología» de los lejanos años cincuenta. En todo caso, en aquella época estábamos dispuestos a musitar nuestro asentimiento a la tesis, cada vez más extendida, de que el socialismo nada tenía que ver con la nacionalización; como consecuencia, hoy nos encontramos con que hemos de aceptar la tesis de que, en realidad, el socialismo ya nada tiene que ver con el propio socialismo. No debe permitirse que la tesis de que «el mercado está en la naturaleza humana» quede incontestada; a mi juicio, es el ámbito más crucial de la lucha ideológica de nuestros días. Si se deja pasar porque parece una admisión sin importancia o, peor aún, porque realmente se ha llegado a creerla «de corazón», entonces, efectivamente, tanto el socialismo como el marxismo se habrán deslegitimado, al menos durante un tiempo. Sweezy nos recuerda que hubo muchos lugares donde el

capitalismo no se impuso antes de que por fin llegara a Inglaterra; y que si los socialismos que hoy existen se van al garete, más adelante vendrán otros y serán mejores. Soy de la misma opinión, pero no tenemos por qué convertirla en una profecía que conlleva su propio cumplimiento. Con este espíritu, quisiera añadir a las formulaciones y tácticas del «análisis del discurso» el mismo tipo de calificador histórico: el nivel fundamental en que se libra la lucha política es el de la legitimidad de conceptos como *planificación* o *el mercado* —al menos *ahora mismo* y en la situación en que nos encontramos—. En tiempos futuros, la política extraerá de ahí formas más activistas, al igual que hizo en el pasado.

Por último, debe añadirse respecto a este punto metodológico que el marco conceptual del análisis del discurso no es más satisfactorio que las ensoñaciones de los proudhonianos (aunque nos permite practicar adecuadamente, en una época postmoderna, el análisis ideológico sin denominarlo así): dar autonomía a la dimensión del /concepto/ y llamarlo «discurso» sugiere que esta dimensión carece potencialmente de una relación con la realidad, y que se la puede dejar a la deriva, para que funde su propia subdisciplina y desarrolle sus propios especialistas. Sigo prefiriendo llamar al /mercado/ lo que es, a saber, un ideologema, y suponer sobre él lo que se les debe suponer a todas las ideologías: que, por desgracia, tenemos que hablar de las realidades tanto como de los conceptos. ¿Es el discurso del mercado una mera retórica? Sí y no (por reproducir la gran lógica formal de la identidad de la identidad y de la no identidad); y, para hacerlo bien, hay que hablar de los mercados reales tanto como de metafísica, psicología, publicidad, cultura, representaciones y aparatos libidinales.

Pero, de algún modo, esto significa bordear el vasto continente de la filosofía política como tal, que es en sí misma una especie de «mercado» ideológico, donde, como en un gigantesco sistema combinatorio, disponemos de todas las variantes y combinaciones posibles de «valores» políticos, opciones y «soluciones», a condición de que pensemos que somos libres para escoger entre ellas. En este gran emporio, por ejemplo, podemos combinar la proporción libertad-igualdad según nuestro carácter individual, como cuando el Estado interviene para oponerse a una fantasía individual o libertad personal por ser perjudiciales; o cuando se condena la igualdad porque sus valores llevan a reclamaciones sobre la corrección de los mecanismos del mercado y a la intervención de otros tipos de «valores» y prioridades. La teoría de la ideología excluye este carácter opcional de las teorías políticas, no sólo porque los «valores» como tales posean fuentes más profundas (de clase e inconscientes) que las de la mente consciente, sino también porque la teoría misma es cierta clase de forma determinada por el contenido social, y sus maneras de reflejar

la realidad social son más complicadas que las maneras en que una solución «refleja» su problema. Puede observarse que lo que aquí tiene lugar es la ley dialéctica fundamental de la determinación de una forma por su contenido —algo que no ocurre en teorías o disciplinas que no distinguen entre un nivel de la «apariencia» y otro de la «esencia», y donde fenómenos como la ética o la mera *opinión* política como tales se pueden modificar mediante la decisión consciente o la persuasión racional—. En efecto, una observación extraordinaria de Mallarmé —«il n'existe d'ouvert à la recherche mentale que deux voies, en tout, où bifurque notre besoin, à savoir, l'esthétique d'une part et aussi l'économie politique»[2]— sugiere que las afinidades más profundas entre una concepción marxiana de la economía política en general y el ámbito de lo estético (como, por ejemplo, en la obra de Adorno o Benjamin) deben localizarse precisamente aquí, en la percepción que ambas disciplinas comparten de este inmenso movimiento dual de un plano de la forma y un plano de la sustancia (por usar un lenguaje alternativo del lingüista Hjemslev).

Esto parecería confirmar la queja tradicional de que el marxismo carece de toda reflexión política autónoma, algo que, no obstante, nos parece que constituye su fuerza más que su debilidad. El marxismo, en efecto, no es una filosofía política del tipo *Weltanschauung*, y en absoluto anda a gatas respecto al conservadurismo, el liberalismo, el radicalismo, el populismo o lo que fuere. No cabe duda de que hay una práctica marxista de la política, pero el pensamiento político del marxismo, cuando no es práctico en ese sentido, tiene que ver exclusivamente con la organización económica de la sociedad y con la forma de cooperar que tiene la gente para organizar la producción. Esto significa que el «socialismo» no es exactamente una idea política o, si se quiere, que presupone el final de cierto pensamiento político. Significa también que tenemos homólogos entre los pensadores burgueses, pero no son los fascistas (que a este respecto tienen muy poco que se pueda considerar como pensamiento, y en cualquier caso se han extinguido históricamente), sino más bien los neoliberales y las gentes del mercado: también para ellos, la filosofía política carece de valor (al menos, una vez se han librado de los argumentos del enemigo marxista, colectivista), y la «política» significa ahora tan sólo el cuidado y sustento del aparato económico (en este caso, el mercado, antes que los medios de producción poseídos y organizados colectivamente). En efecto, sostendré que tenemos mucho en común con los neoliberales; de hecho, casi todo —¡excepto lo esencial!

2. «Sólo hay dos caminos abiertos a la investigación mental: la estética y la economía política». S. Mallarmé, «Magie», en *Variations sur un sujet*, *Oeuvres complètes*, París, 1945, p. 399. La frase, que utilicé como epígrafe a *Marxism and Form*, surge de una compleja meditación sobre poesía, política, economía y clase, escrita en 1895, en los albores del propio modernismo.

Pero en primer lugar hay que decir lo que es obvio, a saber, que el eslogan del mercado no sólo cubre un gran espectro de referentes o preocupaciones distintos sino que, además, casi siempre es un nombre poco apropiado. Por una parte, no existe hoy ningún mercado libre en el ámbito de los oligopolios y las multinacionales: Galbraith sugirió hace mucho que los oligopolios eran nuestro sustituto imperfecto para la planificación de corte socialista.

Mientras, en su acepción general, el mercado como concepto rara vez tiene que ver con la elección o la libertad, puesto que éstas nos llegan determinadas de antemano, ya se trate de nuevos modelos de coches, de juguetes o de programas de televisión: no cabe duda de que seleccionamos entre ellos, pero apenas puede decirse que tengamos voz ni voto cuando escogemos uno. En consecuencia, la homología con la libertad es, en el mejor de los casos, una homología con nuestra democracia parlamentaria de tipo representativo.

Así pues, podría parecer también que en los países socialistas el mercado tiene más que ver con la producción que con el consumo, puesto que es ante todo el suministro de repuestos, componentes y materias primas para otras unidades de producción lo que se antepone como problema más urgente (y es entonces cuando se fantasea que el mercado al estilo occidental es una solución). Pero es de suponer que el eslogan del mercado y toda su retórica adjunta se concibieron para asegurar un giro y un desplazamiento decisivos desde la conceptualidad de la producción a la de la distribución y el consumo: algo que, de hecho, pocas veces parece que cumpla.

Asimismo, dicho sea de paso, da la impresión de que elimina la cuestión crucial de la propiedad, con la que los conservadores han tenido una evidente dificultad intelectual: aquí, la exclusión de «la justificación de los títulos originales de propiedad»[3] se verá como un enfoque sincrónico que excluye la dimensión de la historia y el cambio histórico sistémico.

Por último, hay que señalar que, según muchos neoliberales, no sólo carecemos aún de un mercado libre sino que, además, lo que tenemos en su lugar (y lo que, por lo demás, a veces se defiende como «mercado libre» frente a la Unión Soviética)[4] —a saber, un compromiso y soborno mutuos de grupos de presión, intereses particulares y similares— es, según la Nueva Derecha, una estructura absolutamente hostil al libre mercado auténtico y a su *establishment*. Este tipo de análisis (a veces llamado teoría de la elección pública) es el equivalente de derechas al análisis que hacen las izquierdas de los *media* y el consumismo (en otras palabras, la necesaria teoría de la

3. N. P. Barry, *On Classical Liberalism and Libertarianism*, Nueva York, 1987, p. 13.
4. *Ibid.*, p. 194.

resistance, el informe de lo que en el área y la esfera pública suele *impedir* a las personas adoptar un sistema mejor y les obstaculiza su comprensión y recepción de tal sistema).

Los motivos del éxito de la ideología de mercado no pueden, por tanto, buscarse en el mercado mismo (incluso una vez establecidos con exactitud los fenómenos que designa la palabra). Pero lo mejor es empezar con la versión metafísica más fuerte y comprehensiva, que asocia el mercado con la naturaleza humana. Esta postura se presenta de muchas formas, a menudo imperceptibles, pero Gary Becker la ha formalizado adecuadamente con su admirable enfoque totalizador en lo que constituye todo un método: «Sostengo que el enfoque económico aporta un valioso marco unificado para entender *todo* comportamiento humano»[5]. Por ejemplo, cabe someter el matrimonio a un tipo de análisis de mercado:

> Mi análisis implica que los iguales o los desiguales se juntan cuando esto maximiza la producción total de mercancías domésticas sobre los restantes matrimonios, con independencia de si esto sucede en el aspecto financiero (como las tarifas salariales y las rentas de propiedad), genético (como la altura y la inteligencia) o psicológico (como la agresividad y la pasividad)[6].

Pero aquí hay una nota a pie de página clarificadora y muy importante que nos permite empezar a entender lo que realmente pone en juego la interesante propuesta de Becker:

> Permítanme insistir de nuevo en que la producción de mercancías no es la misma que el producto nacional como se suele medir habitualmente, sino que incluye niños, compañía, salud y una serie de bienes diversos.

Así pues, lo que salta inmediatamente a la vista es la siguiente paradoja, de absoluta relevancia sintomática para el turista teórico marxiano: que éste, el más escandaloso de todos los modelos de mercado, ¡es en realidad un modelo de producción! En él, el consumo se describe explícitamente como producción de una mercancía o de una utilidad concreta; en otras palabras, un valor de uso que puede ser cualquier cosa, desde la gratificación sexual hasta un lugar adecuado donde ocuparse de los hijos si el mundo exterior es inclemente. He aquí la descripción central de Becker:

> El marco funcional de la producción doméstica subraya los servicios paralelos realizados por empresas y hogares en cuanto unidades de organización. De modo similar a la empresa típica analizada en la teoría estándar de la producción, el hogar invierte en activos fijos (ahorros), bienes de equipo (bienes duraderos) y el capital encarnado en su «fuerza de trabajo» (capital

5. G. Becker, *An Economic Approach to Human Behaviour*, Chicago, 1976, p. 14.
6. *Ibid.*, p. 217.

> humano de los miembros de la familia). En cuanto entidad organizativa, el hogar, como la empresa, se dedica a la producción utilizando esta mano de obra y este capital. Se considera que cada uno maximiza su función objetiva sometido a las limitaciones de los recursos y la tecnología. Este modelo de producción no solamente subraya que el medio doméstico es la unidad básica de análisis adecuada en la teoría del consumo, sino que además realza la interdependencia de varias decisiones domésticas: decisiones sobre el suministro de la mano de obra familiar y los gastos de bienes mediante el análisis de un período temporal determinado, y decisiones sobre el matrimonio, el tamaño de la familia, el compromiso de la mano de obra y los gastos en bienes e inversiones en capital humano, todo ello mediante un análisis que comprende el ciclo de una vida.El reconocimiento de la importancia del tiempo como recurso escaso en el ámbito doméstico ha desempeñado un papel integral para desarrollar los usos empíricos del enfoque de la función de la producción doméstica[7].

Admito que podemos aceptar esto, y que constituye una perspectiva absolutamente realista y sensata no sólo de *este* mundo humano sino de *todos*, incluso si nos remontamos hasta los primeros homínidos. Quisiera hacer hincapié en unos cuantos rasgos cruciales del modelo de Becker: el primero es el énfasis en el propio tiempo como recurso (otro ensayo fundamental se titula «A Theory of the Allocation of Time»). Por supuesto, ésta es prácticamente la postura del propio Marx frente a la temporalidad, tal y como se desprende, tan espléndidamente, de los *Grundrisse*, donde todo valor termina siendo una cuestión de tiempo. También quiero sugerir la consistencia y el parentesco entre esta curiosa propuesta y gran parte de la teoría o filosofía contemporánea, que ha supuesto una prodigiosa expansión de lo que consideramos comportamiento racional o significativo. Mi impresión es que, sobre todo tras la difusión del psicoanálisis, pero también con la desaparición gradual de la «otredad» en un mundo en retroceso y en una sociedad invadida por los *media*, quedan muy pocas cosas que puedan considerarse «irracionales» en el sentido antiguo de «incomprensible»: las formas más viles de la toma de decisiones y el comportamiento humanos —la tortura en manos de sádicos y la intervención manifiesta o velada de líderes gubernamentales en otros países— nos son ahora comprensibles a todos (en términos, digamos, de un *Verstehen* diltheiano), sea cual sea nuestra opinión respecto al tema. Otra cuestión distinta, e interesante, es si tan lato concepto de Razón posee además algún valor normativo (como sigue pensando Habermas) en una situación en la que su opuesto, lo irracional, ha menguado hasta ser prácticamente inexistente. Pero los cálculos de Becker (y en su caso esta palabra no implica en absoluto al *homo aeconomicus*, sino toda clase de comportamientos mucho más irreflexivos, cotidianos y «preconscientes») pertenecen a

7. *Ibid.*, p. 141.

esa corriente dominante; de hecho, el sistema me hace pensar más que nada en la libertad sartreana, en cuanto supone responsabilidad ante todo lo que hacemos. La elección sartreana (que también, por supuesto, tiene lugar en un nivel de comportamiento cotidiano que no es autoconsciente) significa la producción individual o colectiva en cada momento de las «mercancías» de Becker (que no tienen por qué ser hedonistas en sentido estricto, siendo el altruismo, por ejemplo, una mercancía o un placer de este tipo). Las consecuencias representacionales de una postura como ésta nos llevarán a pronunciar por vez primera (con retraso) la palabra *postmodernidad*. Sólo las novelas de Sartre (y son muestras; fragmentos enormes e inacabados) transmiten cierta idea de cómo sería una representación de la vida que interpretara y narrase cada gesto y acto humano, cada deseo y decisión, en términos del modelo de maximización de Becker. Esta representación revelaría un extraño mundo sin trascendencia y sin perspectiva (por ejemplo, la muerte es aquí una mera cuestión más de la maximización de la utilidad); y sin argumento en ningún sentido tradicional, puesto que todas las decisiones serían equidistantes y estarían en un mismo nivel. Sin embargo, la analogía con Sartre sugiere que este tipo de lectura —que debiera ser un desmitificador encuentro cara a cara con la vida cotidiana, sin distancias ni adornos— quizá no sea del todo postmoderno en los sentidos más descabellados de esa estética. Da la impresión de que Becker se ha saltado las formas más salvajes de consumo que ofrece lo postmoderno, que en otros lugares es capaz de perpetrar un delirio virtual del consumo de la propia idea del consumo: sin duda, en lo postmoderno es la propia idea de mercado lo que se consume con inmensa gratificación; por así decirlo, un bono o superávit del proceso de mercantilización. Los sobrios cálculos de Becker se quedan cortos, no necesariamente porque la postmodernidad sea inconsistente o incompatible con el conservadurismo político sino, sobre todo, porque el suyo es en última instancia un modelo de producción y en absoluto de consumo, como hemos insinuado antes. ¡No podemos menos que recordar la gran introducción a los *Grundrisse*, donde la producción se convierte en consumo y distribución y luego regresa recurrentemente a su forma productiva básica (en la categoría sistémica aumentada de producción, con la que Marx desea sustituir la categoría temática o análitica)! En efecto, cabría quejarse de que los actuales apologetas del mercado —los conservadores teóricos— no manifiestan demasiado placer o *jouissance* (como veremos, su mercado funciona básicamente a modo de policía que le impide el paso a Stalin, y cabe sospechar que Stalin es, a su vez, una palabra cifrada para referirse a Roosevelt).

Como descripción, entonces, el modelo Becker me parece impecable y sin duda muy fiel a los hechos de la vida tal como la conoce-

mos; por supuesto, cuando se vuelve prescriptivo nos hallamos ante las formas de reacción más insidiosas (mis dos consecuencias prácticas favoritas son, primero, que si las minorías oprimidas contraatacan sólo consiguen empeorar su situación; y, segundo, que la productividad de la «producción doméstica», en el especial sentido de Becker [ver arriba], decae significativamente cuando la esposa tiene un empleo). Es fácil ver por qué esto es así. El modelo Becker es postmoderno en su estructura en cuanto transcodificación; aquí se combinan dos sistemas explicativos diferentes mediante la afirmación de la identidad fundamental (siempre se protesta que ésta es *no metafórica*, siendo éste el signo más seguro de un intento de metaforizar): por un lado, el comportamiento humano (en lugar destacado, la familia o el *oikos*), y por otro la firma o empresa. La reescritura de fenómenos como tiempo libre y rasgos de personalidad en términos de materias primas potenciales genera así mucha fuerza y claridad. No se sigue, sin embargo, que se puedan quitar los corchetes figurales de la misma manera que se le arrancaría triunfalmente el velo a una estatua, permitiéndonos entonces razonar sobre los asuntos domésticos en términos de dinero o de lo económico como tal. Pero es precisamente así como Becker «deduce» sus conclusiones práctico-políticas. Así pues, Becker tampoco presenta aquí una postmodernidad absoluta, donde la consecuencia del proceso de transcodificación sea suspender todo lo que solía ser «literal». Becker quiere combinar el equipamiento de la metáfora y la identificación figural, y termina regresando, en un movimiento final, al nivel literal (que en el capitalismo tardío, entretanto, se ha esfumado bajo sus pies).

¿Por qué no me resulta especialmente escandaloso nada de esto, y cuál podría ser su «uso correcto? Como en el caso de Sartre, según Becker, la elección ocurre en un entorno previamente asignado; Sartre lo teoriza (lo llama «situación»), pero Becker lo descuida. En ambos encontramos una feliz reducción del sujeto a la antigua usanza (o individuo, o ego), que ahora es poco más que un punto de consciencia dirigido al cúmulo de materiales disponibles que ofrece el mundo externo, y que toma decisiones respecto a esa información que son «racionales» en el nuevo y más amplio sentido de aquello que cualquier otro ser humano podría comprender (en el sentido de Dilthey, o en el de Rousseau, todo aquello con lo que cualquier otro ser humano podría «simpatizar»). Eso significa que se nos libera de todo tipo de mitos más propiamente «irracionales» sobre la subjetividad, y que podemos dirigir nuestra atención hacia la propia situación, ese inventario accesible de recursos que es el propio mundo externo y que ahora debe, en efecto, llamarse Historia. El concepto sartreano de la situación es un nuevo modo de pensar la historia como tal; Becker evita todo movimiento comparable, y tiene buenas

razones. He sugerido que incluso en el socialismo (y en modos de producción más tempranos) podemos imaginarnos al individuo funcionando bajo el modelo Becker. Lo que variará, entonces, es la propia *situación*: la naturaleza del «ámbito doméstico», la reserva de materias primas; en efecto, la forma y la figura mismas de las «mercancías» que ahí vayan a producirse. El mercado de Becker, por tanto, de ninguna manera termina como una simple loa más del sistema de mercado, sino que reconduce nuestra atención hacia la propia historia y las diversas situaciones alternativas que ofrece.

Debemos sospechar, pues, que las defensas esencialistas del mercado encierran en realidad otras cuestiones: los placeres del consumo son poco más que las fantasiosas consecuencias ideológicas de las que pueden disponer los consumidores ideológicos que participan de la teoría del mercado, de la que ellos mismos no forman parte. De hecho, una de las grandes crisis de la nueva revolución cultural conservadora —y, por el mismo rasero, una de sus grandes contradicciones internas— la encarnaron estos mismos ideólogos, cuando surgió cierto nerviosismo ante el éxito con que la América del consumo había superado la ética protestante y podía desparramar sus ahorros (e ingresos futuros) ejerciendo su nueva naturaleza, como un comprador profesional a tiempo completo. Pero está claro que no se puede tener las dos cosas; no existe un mercado floreciente y activo cuya sección de compradores la integren calvinistas y tradicionalistas muy trabajadores que conocen el valor del dólar.

La pasión por el mercado siempre fue política, como nos ha enseñado el gran libro de Albert O. Hirschman *The Passions and the Interests*. El mercado (por fin, en lugar de la «ideología de mercado») tiene menos que ver con el consumo que con la intervención del gobierno, e incluso con los males de la libertad y de la propia naturaleza humana. Barry aporta una descripción representativa del famoso «mecanismo» del mercado:

> Con «proceso natural» Smith se refería a lo que ocurriría, o al curso de acontecimientos que surgirían de la interacción individual en ausencia de una intervención humana específica, bien de tipo político, bien desde la violencia. El comportamiento de un mercado es un obvio ejemplo de estos fenómenos naturales. Las propiedades autorregulativas del sistema de mercado no son fruto de una mente maquinadora, sino un resultado espontáneo del mecanismo de los precios. Ahora bien, a partir de ciertas uniformidades de la naturaleza humana, incluido, por supuesto, el deseo natural de «mejorarnos», puede deducirse lo que ocurrirá cuando el gobierno altere este proceso autorregulador. Así, Smith muestra cómo las leyes de aprendizaje, las restricciones al comercio internacional, los privilegios corporativos, etc., perturban, pero no pueden suprimirlas del todo, las tendencias económicas naturales. El orden espontáneo del mercado tiene lugar mediante la *interdependencia* de sus partes constitutivas, y toda intervención en este orden es simplemente contraproducente: «Ninguna regulación del comercio puede incrementar la

> cantidad de la industria en cualquier parte de la sociedad más allá de lo que su capital pueda mantener. Sólo puede desviar una parte de él por una dirección que, de otro modo, no hubiera seguido». Con la expresión «libertad natural» Smith se refería al sistema en que cada hombre, siempre que no viole las leyes (negativas) de la justicia, es absolutamente libre para procurar su propio interés a su manera y entablar una competición entre su industria y capital con los de cualquier otro hombre[8].

Así pues, la fuerza del concepto de mercado reside, como dicen hoy, en su estructura «totalizadora»; esto es, en su capacidad de proporcionar un modelo de una totalidad social. Es otra manera de desplazar el modelo marxiano: distinto del ya conocido giro weberiano y postweberiano desde la economía a la política, desde la producción al poder y al dominio. Pero el desplazamiento desde la producción a la circulación no es menos profundo e ideológico, y tiene la ventaja de sustituir las fantasiosas representaciones antediluvianas —narrativas muy cómicas en la nueva época postmoderna— que acompañaban al modelo de «dominación», desde *1984* y *Oriental Despotism* hasta Foucault, por representaciones de un orden completamente diferente. (Enseguida defenderé que éstas no son principalmente consumistas.)

No obstante, lo que primero hemos de comprender son las condiciones de posibilidad de este concepto alternativo de la totalidad social. Marx sugiere (de nuevo, en los *Grundrisse*) que el modelo de la circulación o del mercado precederá histórica y epistemológicamente a otras formas de cartografía y constituirá la primera representación que permite captar la totalidad social:

> La circulación es el movimiento en el que la venta general se presenta como alienación general, y la apropiación general como venta general. A pesar de que ahora la totalidad de este movimiento se presenta como un proceso social, y a pesar de que los momentos aislados de este movimiento parten de la voluntad consciente y de los fines aislados de los individuos, a pesar de ello, la totalidad del proceso se presenta como una conexión objetiva, que surge naturalmente; ciertamente procede de la acción recíproca de los individuos conscientes, pero no descansa en su consciencia ni, en cuanto totalidad, está sometido a ella. El mismo choque recíproco entre los individuos produce una poder social *extraño* a ellos y que está por encima de ellos; su actuación recíproca se presenta como un poder y un proceso independiente de ellos. La circulación, puesto que constituye una totalidad del proceso social, es también la forma en la que no sólo la relación social se presenta como algo independiente de los individuos –como algo existente, por ejemplo, en un pedazo de dinero o en un valor de cambio–, sino en la que la totalidad del movimiento social mismo se presenta de tal forma[9].

8. N. P. Barry, *On Classical Liberalism*, p. 30.
9. *Líneas fundamentales de la crítica de la economía política*, en *Obras de Marx y Engels*, tomo 21: K, Marx, Introducción, «El capítulo del dinero», Grijalbo, México, 1977, p. 129.

Lo sorprendente de estas reflexiones es que parecen identificar dos cosas que casi siempre se han considerado como conceptos muy distintos: el «bellum omnium contra omnes» de Hobbes y la «mano invisible» de Adam Smith (que aquí se presenta disfrazada de «estrategia de la razón» hegeliana). Yo sostendría que el concepto de Marx de «sociedad civil» es parecido a lo que ocurre cuando ambos conceptos (como materia y antimateria) se combinan inesperadamente. Aquí, sin embargo, lo relevante es que lo que Hobbes teme es, en cierto sentido, lo mismo que inspira confianza a Smith (en cualquier caso, la naturaleza más profunda del terror hobessiano se ilumina curiosamente con la complacencia de la definición de Milton Friedman: «Un liberal teme fundamentalmente al poder concentrado»[10]). La concepción de una violencia feroz inherente a la naturaleza humana y escenificada en la Revolución Inglesa, de donde procede la teorización («temerosa») de Hobbes, no se modifica ni mejora con la «*douceur du commerce*» de Hirschman[11]; es rigurosamente idéntica (en Marx) a la competencia de mercado. La diferencia no es político-ideológica sino histórica: Hobbes necesita el poder estatal para domar y controlar la violencia de la naturaleza humana y la competición; en Adam Smith (y en Hegel, en otro plano metafísico) el sistema competitivo, el mercado, realiza la doma y el control por sí mismo, sin necesitar ya del Estado absoluto. Pero lo que queda claro a lo largo de la tradición conservadora es que la motivan el miedo y las ansiedades, siendo la guerra civil o el crimen urbano meras figuras de la lucha de clases. El mercado es, entonces, el Leviatán con piel de oveja: su función no es fomentar y perpetuar la libertad (y mucho menos una libertad de cariz político) sino reprimirla; y en relación con esta imagen podemos recuperar los eslóganes de los años del existencialismo —el miedo a la libertad, la huida de la libertad—. La ideología del mercado nos asegura que los seres humanos son un desastre cuando intentan controlar sus destinos («el socialismo es imposible»), y que somos afortunados por poseer un mecanismo interpersonal —el mercado— que puede sustituir a la *hubris* humana y a la planificación y reemplazar por completo las decisiones humanas. Sólo tenemos que mantenerlo limpio y engrasado, y —como el monarca hace ya tantos siglos— se ocupará de nosotros y nos tendrá a raya.

Sin embargo, el motivo de que este reconfortante sustituto de la divinidad posea hoy un atractivo tan universal es una cuestión histórica de distinta índole. Atribuir el nuevo abrazo de la libertad de mercado al miedo al estalinismo y a Stalin es conmovedor aunque comporte un ligero error temporal, pero no hay duda de que la actual Industria del Gulag ha sido un elemento crucial para la «legi-

10. M. Friedman, *Capitalism and Democracy*, Chicago, 1962, p. 39.
11. Véase A. O. Hirschman, *The Passions and the Interests*, Princeton, 1977, parte 1.

timación» de estas representaciones ideológicas (junto con la Industria del Holocausto, cuyas peculiares relaciones con la retórica del Gulag requieren un estudio cultural e ideológico más detallado).

La crítica más inteligente que he recibido a un extenso análisis de los años sesenta que publiqué en cierta ocasión[12] se la debo a Wlad Godzich, quien manifestó su asombro socrático ante la ausencia, en mi modelo global, del Segundo Mundo, y en concreto de la Unión Soviética. Nuestra experiencia de la *perestroika* ha revelado dimensiones de la historia soviética que apoyan con fuerza la postura de Godzich y hacen aún más lamentable mi propio lapsus; así que haré un desagravio exagerando en la otra dirección. De hecho, he llegado a tener la impresión de que el fracaso del experimento Khrushchev no sólo fue desastroso para la Unión Soviética, sino que de algún modo fue crucial para el resto de la historia global, y en no menor medida para el futuro del propio socialismo. En efecto, en la Unión Soviética se nos da a entender que la generación Khrushchev fue la última que creyó en la posibilidad de una renovación del marxismo, por no hablar del socialismo; o más bien, a la inversa, que fue su fracaso lo que ahora determina la indiferencia radical ante el marxismo y el socialismo de varias generaciones de intelectuales más jóvenes. Pero pienso que este fracaso fue también determinante en los desarrollos más básicos de otros países; y, si bien no es de desear que los camaradas rusos carguen con toda la responsabilidad de la historia global, sí veo cierta semejanza entre lo que la revolución soviética significó para el resto del mundo en términos positivos y los efectos negativos de esta última oportunidad fallida de restaurar aquella revolución y transformar el partido en el proceso. Tanto la anarquía de los años sesenta en Occidente como la Revolución Cultural china deben atribuirse a aquel fracaso, cuya prolongación, mucho después de la muerte de ambas, explica el triunfo universal de lo que Sloterdijk denomina «razón cínica» en el actual consumo omnipresente de lo postmoderno. Por tanto, no es de extrañar que esta profunda desilusión respecto a la praxis política desembocase en la popularidad de la retórica de la renuncia del mercado y en la rendición de la libertad humana a una mano invisible que ahora es pródiga.

En cualquier caso, nada de esto (que sin embargo compromete al pensamiento y al análisis racional) contribuye demasiado a explicar la característica más sorprendente del desarrollo discursivo; a saber, cómo la monotonía de los negocios y de la propiedad privada, lo grisáceo de la actividad empresarial y el aroma casi dickensiano del título y la apropiación, los tipos de interés, las fusiones, la banca de inversiones y otras transacciones afines (ya lejana la fase heroica de los negocios, o capitalismo sin escrúpulos) han resul-

12. «Periodizing the Sixties», en *The Ideologies of Theory*, Minneapolis, 1988, pp. 178-208.

tado ser tan *sexys* en nuestros días. A mi juicio, lo excitante de la tediosa representación de los años cincuenta del mercado libre deriva de su asociación metafórica ilegítima con una representación de corte muy distinto: a saber, los propios *media* en su más amplio sentido contemporáneo y global (incluida la infraestructura de los más recientes artilugios y alta tecnología de los *media*). La operación es la operación postmoderna que ya mencionamos antes, en la que dos sistemas de códigos se identifican de tal manera que permiten que las energías libidinales del uno invadan al otro sin producir, no obstante (como en momentos anteriores de nuestra historia cultural e intelectual), una síntesis, una nueva combinación un nuevo lenguaje combinado o lo que fuere.

Horkheimer y Adorno observaron hace mucho, en la época de la radio, la peculiaridad de la estructura de una «industria cultural» comercial cuyos productos eran gratuitos[13]. De hecho, la analogía entre los *media* y el mercado se fortalece con este mecanismo: que ambas cosas sean comparables no se debe a que los media sean *como* el mercado; más bien, si son comparables es porque el «mercado» es tan *diferente* de su «concepto» (o idea platónica) como los *media* lo son de su propio concepto. Los *media* ofrecen programas gratis y, si bien el consumidor no escoge en absoluto su contenido y su surtido, la selección se bautiza después nuevamente como «elección libre».

En la desaparición gradual del lugar físico del mercado, y en la tendencia a la identificación de la mercancía con su imagen (o marca o logo), tiene lugar otra simbiosis más íntima entre el mercado y los *media*. Las fronteras se borran (de maneras profundamente definitorias de lo postmoderno) y una indiferenciación de niveles va ocupando paulatinamente el lugar de la antigua separación entre la cosa y el concepto (o también, ciertamente, entre la economía y la cultura, la base y la superestructura). Para empezar, los productos que se venden en el mercado se convierten en el contenido mismo de la imagen de los *media*, de modo que, por así decirlo, parece que el mismo referente se aplica a ambos dominios. Esto es muy distinto de una situación más primitiva en la que a una serie de señales informacionales (noticias, folletines, artículos) se le añadía una recomendación que promocionaba un producto comercial sin relación alguna . Hoy los productos se difunden, por decirlo así, a través del espacio y el tiempo de los segmentos de entretenimiento (incluso de las noticias) como parte de su contenido, con lo que en casos muy bien publicitados (destaca la serie *Dinastía*)[14] a veces no está claro cuándo ha conclui-

13. Th. W. Adorno y M. Horkheimer, «La industria cultural», en *Dialéctica de la Ilustración*, Trotta, Madrid, 1994, pp. 165-212.

14. Véase J. Feuer, «Reading *Dynasty*: Television and Reception Theory»: *South Atlantic Quarterly*, 88 (1989), pp. 443-460.

do el segmento narrativo y empieza el anuncio (ya que los mismos actores aparecen también en el segmento publicitario).

Esta interpenetración a través del contenido se intensifica de una manera algo distinta debido a la naturaleza de los productos mismos; la impresión que se tiene, sobre todo al tratar con extranjeros a quienes ha enardecido el consumismo americano, es que los productos forman una suerte de jerarquía cuyo clímax reside precisamente en la propia tecnología de la reproducción que, por supuesto, se extiende hoy mucho más allá del clásico aparato de televisión y, en general, ha llegado a encarnarse en la nueva tecnología informática o de los ordenadores de la tercera etapa del capitalismo. Por lo tanto, debemos plantear otro tipo de consumo: el consumo del propio proceso de consumo, por encima y más allá de su contenido y de los productos comerciales inmediatos. Es necesario hablar de cómo la nueva maquinaria ofrece una especie de prima tecnológica de placer que, por decirlo así, se recrea simbólicamente y es devorada de modo ritual en cada sesión de consumo mediático oficial. No es una mera casualidad que la retórica conservadora que a menudo acompañaba a la retórica de mercado (y que, a mi modo de ver, representaba una estrategia algo distinta de deslegitimación) tuviera que ver con el fin de las clases sociales —conclusión ésta que la presencia de la televisión en las viviendas de los trabajadores siempre demuestra y «prueba»—. Gran parte de la euforia de la postmodernidad deriva de esta celebración del proceso de la informatización de alta tecnología (y la prevalencia de las teorías actuales de la comunicación, del lenguaje o de los signos es, así, un derivado ideológico de esta «concepción del mundo» más general). Como hubiera dicho Marx, éste es un segundo momento en el que —como el «capital en general», por oposición a los «muchos capitales»— los *media* «en general», en cuanto proceso unificado, de alguna manera se ponen en primer plano y se experimentan (a diferencia del contenido de las proyecciones de los *media* individuales); y cabría pensar que es esta «totalización» la que permite tender un puente hasta las imágenes de fantasía del «mercado en general» o «mercado como proceso unificado».

La tercera característica de la compleja red de analogías entre los *media* y el mercado que subyace a la fuerza de la actual retórica de este último se puede localizar entonces en la propia forma. Es aquí donde debemos regresar a la teoría de la imagen, recordando la admirable derivación teórica de Guy Debord (la imagen como forma final de la reificación de la mercancía)[15]. En este punto se invierte el proceso, y no son los productos comerciales del mercado los

15. G. Debord, *La sociedad del espectáculo*, Madrid, 1976.

que en la publicidad se convierten en imágenes sino que, más bien, son los propios procesos narrativos y de entretenimiento de la televisión pública los que, a su vez, se reifican y convierten en mercancías: desde la propia narrativa del serial, con sus segmentos y cortes formulaicos y rígidos, hasta lo que las tomas de la cámara le hacen al espacio, el argumento, los personajes y la moda; y también un nuevo proceso de creación de estrellas y famosos que parece distinto de la experiencia histórica más antigua y conocida de estas cuestiones, y que hoy converge con los fenómenos hasta ahora «seculares» de la anterior esfera pública (gente y acontecimientos auténticos que salen en el telediario nocturno, la transformación de nombres propios en algo así como logos de noticias, etc.). Muchos análisis han demostrado que los telediarios se estructuran exactamente como seriales narrativos; mientras, algunos de los que nos encontramos en ese otro recinto de la cultura oficial o «alta» hemos intentado mostrar el declive y la obsolescencia de categorías como «ficción» (en el sentido de algo que se opone bien a lo «literal», bien a lo «fáctico»). Pero pienso que aquí hay que teorizar una profunda modificación de la esfera pública: el surgimiento del nuevo ámbito de la realidad de la imagen, a la vez ficcional (narrativo) y fáctico (hasta los personajes de los seriales se perciben como estrellas auténticas «nombradas» con historias externas que pueden leerse). Como la anterior «esfera de la cultura» clásica, ahora se ha vuelto semiautónomo y flota por encima de la realidad, con la diferencia histórica fundamental de que en el período clásico la realidad persistía independientemente de esta «esfera cultural» sentimental y romántica, mientras que hoy parece haber perdido ese modo separado de existencia. Hoy, la cultura afecta a su vez a la realidad de tal manera que toda forma suya independiente y, por así decirlo, no cultural o extracultural, se vuelve problemática (con una especie de principio heisenbergiano de la cultura de masas que interviene entre el ojo y la cosa misma). De este modo, los teóricos terminan aunando sus voces en la nueva *doxa* de que el «referente» ya no existe.

En todo caso, en este tercer momento los contenidos de los *media* se han convertido en mercancías, que después se dispersan en una versión más salvaje del mercado a la que se asocian hasta que ambas cosas resultan indistinguibles. Así pues, ahora los *media* —en cuanto aquello que se imaginó que era el mercado— regresan al mercado y, volviéndose parte de él, sellan y certifican que la identificación que antes era metafórica o analógica es una realidad «literal».

Por último, lo que queda por añadir a estas discusiones abstractas sobre el mercado es un calificador pragmático, una funcionalidad secreta que a veces arroja toda una nueva luz —que ilumina a una desvaída altura media— sobre el discurso visible. Esto es lo que, desesperado o fuera de quicio, espeta Barry en la conclusión de su

útil libro: que el examen filosófico de las diversas teorías neoliberales sólo puede aplicarse a una situación fundamental que podemos llamar (no sin ironía) «la transición desde el socialismo al capitalismo»[16]. Las teorías del mercado, en otras palabras, siguen siendo utópicas en la medida en que no se pueden aplicar a este proceso fundamental de la «derregulación» sistémica. El propio Barry había ilustrado ya la importancia de este veredicto en un capítulo anterior, donde, al analizar a los teóricos de la elección racional, señalaba que para éstos la situación ideal del mercado es tan utópica e irrealizable en las condiciones actuales como lo es hoy para la izquierda la revolución o la transformación socialista en los países capitalistas avanzados. Quisiera añadir que aquí el referente presenta dos caras: no sólo los procesos de varios países del Este que se han entendido como intentos de restaurar el mercado de algún modo, sino también los esfuerzos que ha habido en Occidente, sobre todo con Reagan y Thatcher, para librarse de las «regulaciones» del estado del bienestar y regresar a una forma más pura de condiciones de mercado. Hemos de tener en cuenta la posiblidad de que ambos esfuerzos puedan fracasar por motivos estructurales; pero también debe destacarse una y otra vez el interesante curso de los acontecimientos, donde resulta que el «mercado» es, al final, tan utópico como hace poco se decía del socialismo. En estas circunstancias, de nada sirve sustituir una estructura institucional inerte (planificación burocrática) por otra estructura institucional inerte (a saber, el propio mercado). Lo que se necesita es un gran proyecto colectivo en el que participe una mayoría activa de la población, algo que le pertenezca y construya con sus propias energías. El planteamiento de las prioridades sociales —conocido también en la literatura socialista como planificación— tendría que ser parte de este proyecto colectivo. Aun así, debería quedar claro que, casi por definición, el mercado no puede ser en absoluto un proyecto.

16. Véase N. P. Barry, *On Classical Liberalism*, pp. 193-196.

7
PROYECCIONES POSTMODERNAS

I. POSTMODERNIDAD Y MODERNIDAD

Marxismo y postmodernidad: esta combinación suele parecer extraña o paradójica y, en cierto sentido, extremadamente inestable, de tal modo que muchos concluyen respecto a mi propio caso que, al haberme «convertido» en un postmoderno, debo de haber dejado de ser marxista en un sentido relevante (o, en otras palabras, estereotípico). Y es que ambos términos (en plena postmodernidad) acarrean toda una carga nostálgica de imágenes *pop*; así, el término «marxismo» se sedimentaría en fotografías amarillentas de la época de Lenin y la Revolución Soviética, y el término «postmodernidad» sugeriría inmediatamente una vista panorámica de chabacanos hoteles nuevos. Acto seguido, el vertiginoso inconsciente conforma a toda prisa la imagen de un restaurante de tipo nostálgico, pequeño y reproducido a conciencia (decorado con viejas fotografías y en el que unos camareros soviéticos sirven lentamente mala comida rusa), oculto en un flamante alarde arquitectónico rosa y azul.

Si se me permite una nota personal, diré que en cierta ocasión, de una forma rara y cómica, se me convirtió en un objeto de estudio: un libro que publiqué hace años sobre el estructuralismo motivó cartas, algunas considerándome un portavoz «destacado» del estructuralismo y otras un «eminente» crítico y adversario de este movimiento. En realidad, yo no era ni lo uno ni lo otro, pero mi condición de «ninguno» tuvo un carácter relativamente complicado e inusual que a la gente le fue difícil comprender. En lo que respecta a la postmodernidad, y a pesar del esfuerzo que me costó en mi primer ensayo sobre el tema explicar que tan imposible —intelectual o políticamente— era aclamar la postmodernidad como «desaprobarla» (signifique esto lo que signifique), los críticos de van-

guardia se apresuraron a identificarme con un vulgar sicario marxista, mientras que algunos camaradas de buen corazón concluyeron que, siguiendo el ejemplo de tantos predecesores ilustres, había terminado perdiendo los estribos y me había hecho «postmarxista» (para cierto lenguaje, esto significa ser un renegado y un chaquetero; para otro, alguien que prefiere cambiar antes que luchar).

Muchas de estas reacciones parecían confundir gusto (u opinión), análisis y valoración. Yo creía que nos interesaba mantener separadas estas tres cosas. El «gusto» (en el amplio sentido que le dan los *media*, o sea, como preferencias personales) correspondería entonces a lo que noble y filosóficamente se solía llamar «juicio estético» (el cambio de los códigos y la caída barométrica de la dignidad léxica es, como poco, un índice del desplazamiento que ha sufrido la estética tradicional y de la transformación de la esfera cultural en los tiempos modernos). El «análisis» es esa combinación, peculiar y rigurosa, de análisis formal e histórico que constituye la tarea específica del estudio literario y cultural; si lo precisamos diciendo que es la investigación de las condiciones históricas de posibilidad de las formas específicas, quizá podamos dilucidar por qué cabe decir que estas perspectivas gemelas (que en el pasado se solían ver como irreconciliables o inconmensurables) constituyen su objeto y son, por tanto, inseparables. En este sentido, el análisis puede entenderse como un conjunto de operaciones muy distinto del periodismo cultural que se articula en torno al gusto y la opinión; y sería importante precisar ahora la diferencia existente entre este periodismo —con su indispensable función de reseñar— y lo que llamaré «valoración». Ésta ya no se plantea si una obra es «buena» (como el antiguo juicio estético), sino que intenta mantener vivas (o reinventar) las valoraciones de tipo sociopolítico que se cuestionan la calidad de la vida social mediante el texto o la obra de arte individual, o bien aquellas otras valoraciones que aventuran un juicio sobre los efectos políticos de corrientes y movimientos culturales de manera menos utilitaria y con más simpatía hacia la dinámica de la vida cotidiana que los *imprimaturs* e índices de tradiciones anteriores.

En lo que se refiere al tema del gusto (y como habrán advertido los lectores de los capítulos anteriores), escribo, en términos culturales, como un consumidor relativamente entusiasta de la postmodernidad, al menos de algunos aspectos suyos: me gusta la arquitectura y gran parte del arte visual reciente, sobre todo la nueva fotografía. La música no está mal para escucharla, ni la poesía para leerla; la novela es la más débil de las nuevas áreas culturales, y la superan considerablemente sus homólogos narrativos del cine y el vídeo (al menos, a la alta novela literaria; sin embargo, las narrativas subgenéricas son muy buenas y, por supuesto, todo esto ocurre de muy distinto modo en el Tercer Mundo). La comida y la moda tam-

bién han mejorado mucho, así como, en general, el mundo de la vida. Mi impresión es que se trata básicamente de una cultura visual conectada por medio del sonido —pero en ella el elemento lingüístico (para el que hay que inventar un término más fuerte que «estandarización», y que además está revestido del peor tipo de lenguaje-basura, como «estilo de vida» o «preferencia sexual») es descuidado y flojo, y carecerá de interés si no le aplicamos ingenio, riesgo y una intensa motivación.

Todo esto son gustos, que dan paso a opiniones; poco tienen que ver con el análisis de la función de una cultura así, ni con el modo en que ha llegado a ser lo que es. En todo caso, es probable que las opiniones tampoco sean satisfactorias de esta forma, ya que lo segundo que desea saber la gente (por el evidente motivo contextual) es cómo comparar esto con un antiguo canon modernista. La arquitectura, en general, ha conocido una gran mejora; las novelas son mucho peores. La fotografía y el vídeo son incomparables (el segundo, por una razón obvia); y también somos afortunados por contar con una pintura y una poesía nuevas interesantes.

Sin embargo, la música (después de Schopenhauer, Nietzsche y Thomas Mann) debería conducirnos a algo más interesante e intrincado que la mera opinión. Para empezar, sigue siendo un indicador de clase fundamental, el índice de ese capital cultural que Pierre Bourdieu llama «distinción» social: de ahí las pasiones que siguen despertando los gustos musicales intelectuales o populares, de élite o de masas (y las teorías correspondientes, Adorno por un lado y Simon Frith por otro). A la vez, la música también incluye la historia de manera más rigurosa e irrevocable, puesto que, al ser un estímulo de fondo y anímico, transmite nuestro pasado histórico junto con el privado o existencial, sin que podamos descoserla de la memoria.

Con todo, la relación crucial entre música y postmodernidad pasa sin duda por el propio espacio (en mi análisis, uno de los rasgos distintivos, incluso constitutivos, de la nueva «cultura» o dominante cultural). Se puede considerar la MTV como una espacialización de la música o, si se prefiere, como la revelación ejemplar de que la música ya estaba profundamente espacializada en nuestro tiempo. Las tecnologías de lo musical, bien fueran las de la producción, la reproducción, la recepción o el consumo, ya apuntaban a conformar un nuevo espacio sonoro en torno al oyente individual o colectivo: también en música, la «representacionalidad» —en el sentido de alinear las butacas y observar fijamente el escenario que se despliega ante nosotros— ha sufrido su crisis y su desintegración histórica específica. Ya no se ofrece un objeto musical para su contemplación y degustación; se conecta un contexto y se hace música espacial en torno al consumidor. En esta situación, la narrativa ofrece mediaciones múltiples y proteiformes entre los sonidos en el tiempo y el cuerpo

en el lugar, coordinando un fragmento visual narrativizado —un fragmento de imagen marcado como narrativa, y que no tiene por qué proceder de ninguna historia que ya se haya oído— con un acontecimiento de la banda sonora. En lo postmoderno sobre todo, es crucial distinguir entre la narrativización y cualquier segmento narrativo específico como tal: no hacerlo lleva a confundir relatos y novelas «anticuadamente realistas» con aquellos otros supuestamente modernos o postmodernos. El relato, no obstante, es tan sólo una de las formas que puede revestir la narrativa o la narrativización; y merece la pena contemplar la posibilidad de que quizás hoy baste con el mero intento de producir un relato, como en las reseñas de libros imaginarios de Lem (cuando le preguntaron a Ken Russell por qué se había ido a la MTV, vaticinó que en el siglo XXI ninguna película de ficción duraría más de quince minutos). El efecto que ejerce la MTV sobre la música no es, por tanto, invertir aquella difunta forma decimonónica llamada «música de programa», sino más bien clavar los sonidos (utilizando, sin duda, lo que Lacan llama «puntos de almohadillado»*) al espacio visible y a los segmentos espaciales: aquí, como en la forma del vídeo en general, el antiguo paradigma —que a la luz de un punto de vista genealógico surge *a posteriori* como precursor del vídeo (pero no como su influencia principal)— es la *animación*. El dibujo animado —sobre todo en sus aspectos más delirantes y surreales— fue el primer laboratorio donde el «texto» ensayó su vocación de mediador entre la visión y el sonido (recuérdese la obsesión populachera de Walt Disney con la música culta), y acabó por espacializar el tiempo.

Así pues, empezamos a progresar en el intento de convertir nuestros gustos en «teoría postmoderna» cuando cobramos distancia para atender al propio «sistema de las bellas artes»: la *ratio* entre las formas y los *media* (de hecho, la figura que han adquirido los propios *media* al sustituir tanto a la forma como al género), el modo en que el mismo sistema genérico, como reestructuración y nueva configuración (por mínimo que haya sido el cambio), expresa lo postmoderno y, a través suyo, el resto de cosas que nos están ocurriendo.

Pero este tipo de descripciones no sólo parece implicar una comparación obligatoria con lo moderno, sino que también reintroduce preguntas suscitadas por el tema del «canon»: ciertamente, sólo un crítico o un periodista cultural muy anticuados se interesarían por probar lo obvio, que Yeats es «más grande» que Paul Muldoon, o Auden que Bob Perelman —a menos que la palabra *grande* sea una mera expresión de entusiasmo, y entonces quizás haya ocasiones en que deseemos probar lo contrario—. Aquí, la réplica es muy diferen-

* Lacan da este nombre a los puntos donde se encuentran la elipsis del significado y el trayecto del significante; la imagen procede de la hebra que engancha al tejido y su guarnición con el almohadillado de un sillón. [*N. del T.*]

te: ni siquiera se puede «comparar» de forma realista la «grandeza» de los «grandes escritores» *dentro* de un único paradigma o período. La idea de Adorno de una guerra intestina entre las obras individuales, mónadas estéticas que se repelen entre sí, es sin duda la que mejor se corresponde con la experiencia generalizada de la mayoría de la gente, y explica por qué es intolerable que nos hagan decidir si Keats es mejor que Wordsworth, o medir el valor del Centro Pompidou con la escala del Guggenheim, o la preeminencia de Dos Passos sobre Doctorow, por no mencionar la cuestión de Mallarmé y Ashbery.

Sin embargo, realizamos comparaciones de este tipo y parecemos disfrutar del proceso, por poco sentido que tenga; así pues, sólo se puede concluir que estas comparaciones y rankings compulsivos *deben de significar otra cosa.* En efecto, ya expuse en otro lugar[1] que en el inconsciente político de una época tales comparaciones —tanto de obras individuales como, más generalmente, de estilos culturales— son en realidad la figuración y la materia prima expresiva de una comparación más profunda entre los modos de producción que se enfrentan y juzgan unos a otros mediante el contacto individual entre el lector y el texto. El ejemplo de lo moderno/postmoderno, sin embargo, muestra que esto también es válido para las fases de un único modo de producción, en este caso para enfrentar la fase moderna (o imperialista, o de monopolio) del capitalismo con su fase postmoderna (o multinacional).

Toda la enumeración de rasgos puramente culturales se reduce a esta catacresis, o metáfora de cuatro términos: improvisamos una tesis acerca de la superioridad cualitativa de la producción musical de los principados alemanes del siglo XVIII sólo para censurar o vitorear la creación comercial-tecnológica del nuestro. Esta comparación manifiesta es la tapadera y el vehículo de otra latente, en la que intentamos elaborar el sentimiento de lo cotidiano en el *ancient régime* para, en el siguiente paso, reconstruir el sentimiento que hay en el presente respecto a lo peculiar y específico, lo original y lo histórico. De este modo, a guisa de historia especializada seguimos haciendo historia general o universal, cuyo destino es terminar siendo teoría postmoderna, como dejó claro la serie de operaciones brechtianas de distanciamiento que señalábamos antes. Éstos son, pues, los términos y las condiciones para discutir sobre las respectivas «grandezas» de Mahler y Phil Glass, o Eisenstein y la MTV; pero se extienden mucho más allá de lo estético o lo cultural como tales, y se vuelven significativos o inteligibles sólo cuando alcanzan el terreno de la producción de la vida material y los límites y posibilidades que ésta le impone (dialécticamente) a la praxis humana, inclui-

1. Véase «Marxism and Historicism», en *The Ideologies of Theory* II, Minneapolis, 1988, pp. 148-177.

da la praxis cultural. Ahora, lo que está en juego es la alienación sistémica relativa y la relación dialéctica entre los límites de la base y las posibilidades de la superestrutura, en el seno de cualquier sistema o momento sistémico dados: su coeficiente interno de miseria y el resuelto potencial de transfiguración corporal y espiritual que también ofrece o conquista.

Para la modernidad, esto equivale a toda una investigación en sí misma, de la que aquí sólo avanzamos unos cuantos apuntes iniciales. En cuanto a la sensación que hay en lo postmoderno respecto al «final de lo moderno», se trata de una cuestión completamente distinta que, además, es constitutiva (y no tiene que ver necesariamente con el modernismo histórico, ni tampoco con la modernidad histórica). Un segundo conjunto de rasgos conforma este tema, que a veces se confunde con la «comparación» ética y estética entre la modernidad y la postmodernidad y que tampoco admite la comparación socioeconómica que se propone a continuación.

Los «clásicos» de lo moderno se pueden postmodernizar o transformar en «textos», cuando no en precursores de la «textualidad»: ambas operaciones son relativamente diferentes, ya que, en cualquier caso, los precursores —Raymond Roussel, Gertrude Stein, Marcel Duchamp— siempre encajan incómodamente en algún canon modernista. Son los casos ejemplares, y a veces las pruebas oculares, de la identidad entre modernismo y postmodernidad, porque en ellos la menor modificación, la más mínima perversión al recolocar las sillas, convierten a los que debieran ser los valores estéticos más clásicos del modernismo en algo incómodo y remoto (¡pero más cercano a nosotros!). Es como si fueran una oposición dentro de la oposición, una negación estética de la negación; contra el ya anti-hegemónico arte minoritario de lo moderno, representaron su propia rebelión aún más minoritaria y privada que, por supuesto, se volverá canónica a su vez cuando lo moderno se congele y se convierta en un conjunto de museos llenos de corrientes de aire.

Sin embargo, en cuanto a los modernos de la pauta dominante, aquellos que hacen cola pacientemente para conseguir una sala en este museo, parece posible someter a muchos de ellos a una reescritura concienzuda en el texto postmoderno (dudo en equiparar este proceso con la adaptación de una novela a la pantalla, sobre todo porque uno de los aspectos del cine postmoderno es la creciente escasez de estas adaptaciones cinematográficas). Pero no cabe duda de que hoy estamos reescribiendo el modernismo de otra manera, al menos en lo que atañe a ciertos escritores cruciales: es bien sabido que, aparte de ser un realista, Flaubert también se convirtió en un modernista cuando Joyce se lo aprendió de memoria, y que después se convirtió, de pronto, en algo parecido a un postmoderno en manos de Nathalie Sarraute. Respecto a Joyce, Colin MacCabe nos ha

configurado hoy uno nuevo, un Joyce feminista y criollo o multiétnico muy acorde con los tiempos y al que estaríamos dispuestos a aclamar como postmoderno. Por mi parte, he intentado invocar a un Joyce del Tercer Mundo y antiimperialista, más consistente con *una estética contemporánea que con una modernista*[2]. *Pero ¿pueden* reescribirse así todos los clásicos de antaño? El Proust de Gilles Deleuze ¿es un Proust postmoderno? El Kafka de Deleuze es sin duda un Kafka postmoderno, un Kafka de la etnicidad y los microgrupos, en gran medida un Kafka del Tercer Mundo y de la minoría dialéctica, a tono con la política postmoderna y los «nuevos movimientos sociales». Pero ¿se puede recuperar a Eliot? ¿Qué ha sido de Thomas Mann y André Gide? Frank Lentricchia ha mantenido vivo a Wallace Stevens a lo largo de esta decisiva transformación climatológica, pero Paul Valéry se ha esfumado sin dejar rastro, cuando internacionalmente ha sido una figura central del movimiento modernista. Lo sospechoso del tema y de las cuestiones que suscita es su extraordinario parecido de familia con las consabidas discusiones en torno a la naturaleza de lo clásico, el texto «inagotable», susceptible de ser reinventado y utilizado de nuevas maneras por generaciones sucesivas —algo así como un gran palacio señorial que los herederos vuelven a decorar una y otra vez, pudiendo instalar la última moda parisina o la tecnología japonesa—. Mientras, los que no han sobrevivido prueban que la «posteridad» realmente existe, incluso en nuestra propia época postmoderna de los *media*; los perdedores son un componente crucial del argumento, porque documentan el necesario carácter de pasado que tiene el pasado, al mostrar que no todos sus «grandes libros» encierran ya interés para nosotros. Esta aproximación encubre convenientemente aquellas partes del problema que de nuevo lo identifican con el antiguo dilema historicista, y nos impide aprender algo sobre nuestra propia postmodernidad a través del aburrimiento que inspiran los «clásicos» modernistas que ya no podemos leer. Pero el aburrimiento es un instrumento muy útil para explorar el pasado y conducirlo a un encuentro con el presente.

En cuanto a los otros que sí sobrevivieron —al precio de una cierta renovación o «inmaculación»[3], una cierta *Umfunktionierung*

2. N. Sarraute, «Flaubert the Precursor», en *The Age of Suspicions*, Nueva York, 1963; C. MacCabe, *James Joyce and the Revolution of the Word*, Londres, 1979, y mis tres ensayos sobre Rimbaud, Stevens y la literatura del imperialismo, «Rimbaud and the Spatial Text», en Tak-Wai Wong y M. A. Abbas (eds.), *Rewriting Literary History*, Hong Kong, 1984, pp. 66-88; «Wallace Stevens», en *New Orleans Review* 11, n.º 1 (1984), pp. 10-19; «Modernism & Imperialism», en *Nationalism, Colonialism & Literature*, Derry, Irlanda, 1988, pp. 5-25.

3. Le debo a Jonathan Dollimore sus instrucciones para el correcto uso de este término. En cuanto a la conciencia del tiempo de la postmodernidad, John Barrell lo ha dicho todo al hablar de decoradores postmodernos para quienes «modernizar era la misma cosa que anticuar», en «Gone to Earth»: *London Review of Books*, 30 de marzo de 1989, p. 13.

(Flaubert ha de leerse mucho más despacio, por ejemplo, con el fin de deshacer el hilo del relato y convertir las oraciones en los momentos de un «texto» postmoderno)—, evidentemente tendrán algo que decirnos sobre una situación de «modernidad» que seguimos compartiendo. Tenemos, en efecto, que declinar el adjetivo raíz en tres sustantivos diferentes (más allá del «modernismo» propiamente dicho está el sustantivo, menos familiar, «modernidad», y después «modernización»), no sólo para comprender las dimensiones del problema, sino para apreciar los enfoques tan dispares que le han dado las diversas disciplinas académicas y tradiciones nacionales. «Modernismo» ha llegado tan sólo recientemente a Francia, al igual que «modernidad» a nosotros los norteamericanos; «modernización» pertenece a los sociólogos, el español tiene dos palabras distintas para movimientos artísticos («modernismo» y «vanguardismo»), etc. El asunto de un léxico comparativo tendría cuatro o cinco dimensiones, registrando la aparición cronológica de estos términos en los distintos grupos lingüísticos, así como el desigual desarrollo que cabe observar entre ellos[4]. Una sociología comparativa del modernismo y sus culturas (una sociología que, como la de Weber, siguiera comprometida con medir el extraordinario impacto del capitalismo sobre culturas hasta ahora tradicionales, el daño social y psíquico infligido a las que ahora son antiguas e irrevocables formas humanas de vida y percepción) aportaría por sí sola un marco adecuado para repensar hoy el «modernismo», siempre que trabajara en las dos aceras y cavara su túnel desde ambas direcciones; en otras palabras, no sólo se debe deducir el modernismo de la modernización, sino también escrutar las sedimentaciones de la modernización dentro de la propia obra estética.

También debería ser evidente que es el hecho de la relación misma lo que cuenta, y no su contenido. Los distintos modernismos han sido reacciones violentas contra la modernización tanto como repeticiones de sus valores y tendencias, a través de su insistencia formal en la novedad, la innovación, la transformación de formas antiguas, la iconoclasia terapéutica y el trabajo en torno a las nuevas y maravillosas tecnologías (estéticas). Si, por ejemplo, la modernización tiene algo que ver con el progreso industrial, la racionalización, la reorganización de la producción y de la administración por canales más eficaces, la electricidad, la cadena de montaje, la democracia parlamentaria y la prensa barata, tendremos que concluir que al menos una tendencia del modernismo artístico es antimoderna y surge como protesta violenta o velada contra la modernización, que ahora se concibe como progreso tecnológico en el sentido más am-

4. Pero véase respecto al término *Cinco caras de la modernidad*, de M. Calinescu, Madrid, 1991; también, P. Bürger, *Prosa der Moderne*, Francfort, 1988, y A. Compagnon, *Ces cinq paradoxes de la modernité*, París, 1990.

plio. Estos modernismos antimodernos suponen a veces visiones pastorales o gestos ludditas, pero son ante todo simbólicos y, sobre todo a finales de siglo, implican eso que a veces se identifica con una nueva ola de reacciones antipositivistas, espirituales e irracionales contra el progreso o la razón triunfantes e ilustrados.

Perry Anderson me recuerda, sin embargo, que a este respecto el rasgo más profundo y fundamental compartido por todos los modernismos no es tanto su hostilidad hacia una tecnología que, de hecho, algunos (como los futuristas) aclaman, sino más bien su hostilidad hacia el mercado. El carácter central de este rasgo queda confirmado por el hecho de que se invierte en las diversas postmodernidades; éstas, si bien son aún más salvajemente dispares entre sí que los modernismos, al menos comparten una sonora afirmación (cuando no una celebración directa) del mercado como tal.

En mi opinión, el hecho de que la experiencia de la máquina sea aquí, en cualquier caso, un indicador crucial, se puede deducir del ritmo de las olas sucesivas del modernismo estético: una primera gran ola a finales del siglo XIX, articulada en torno a formas orgánicas y que el *symbolisme* ejemplifica de modo privilegiado; una segunda que recibe su impulso a partir del cambio de siglo y que se caracteriza por los indicadores duales del entusiasmo hacia la tecnología de la máquina y la organización en vanguardias de tipo paramilitar (el futurismo sería la forma más intensa de este momento). Deberíamos añadir a éstas el modernismo del «genio» aislado, que a diferencia de los dos movimientos periódicos (con sus respectivos énfasis en la transformación orgánica del mundo de la vida y en la vanguardia y su misión social) se organiza en torno a la gran Obra, el *Libro del Mundo*: escritura secular, texto sagrado, misa ritual definitiva (el *Livre* de Mallarmé) para un inconcebible nuevo orden social. Y probablemente también debiéramos hacerle sitio (aunque no tan tarde como él lo hace) a lo que Charles Jencks ha llamado «modernismo tardío». Este término agrupa a los únicos supervivientes de una concepción propiamente modernista del arte y el mundo tras la gran ruptura política y económica de la Depresión, cuando, bajo el estalinismo o el Frente Popular, Hitler o el New Deal, una nueva concepción del realismo social asciende al rango de dominante cultural transitoria a causa de la ansiedad colectiva y de la Guerra Mundial. Los últimos modernistas de Jencks son aquellos que persisten en la postmodernidad, y la idea tiene sentido arquitectónicamente; un marco de referencia literario, sin embargo, desprende nombres como Borges y Nabokov, Beckett, poetas como Olson o Zukovsky y compositores como Milton Babbitt, que tuvieron la mala fortuna de cubrir dos eras y la suerte de hallar en el aislamiento o en el exilio una cápsula del tiempo en la que prolongar formas intempestivas.

Debemos añadir algo sobre el más canónico de estos cuatro momentos o tendencias, el de los grandes demiurgos y profetas (Frank Lloyd Wright con su capa y su sombrerito, Proust en su habitación acorchada, la «fuerza natural» Picasso, el sino excepcional del «trágico» Kafka, todos ellos tan idiosincráticos y excéntricos como los mejores protagonistas de las clásicas historias de detectives). Y ello, porque hay que frenar la opinión de que, a la luz de la experiencia de la moda y el comercio postmodernos, la modernidad todavía fue un tiempo de gigantes y poderes legendarios que hoy nos es inaccesible. Si el tema postestructuralista de la «muerte del sujeto» significa algo socialmente, es la muerte del individualismo emprendedor y orientado hacia lo interno, con su «carisma» y su panoplia categorial de pintorescos valores románticos como, sobre todo, el del «genio». Vista así, la extinción de los «grandes modernos» no es necesariamente una ocasión para el *pathos*. Nuestro orden social es más rico en información y más culto, y socialmente más «democrático», en el sentido de la universalización del trabajo remunerado (siempre me ha parecido que el término brechtiano de la «plebeyización» era políticamente más adecuado y sociológicamente más exacto para designar este proceso nivelador, al que la gente de izquierdas no puede sino dar la bienvenida); este nuevo orden ya no precisa profetas y visionarios de tipo modernista y carismático, ni entre sus productores culturales ni entre sus políticos. Tales figuras carecen hoy de magia y sortilegio para los sujetos de una edad corporativa, colectivizada y postindividualista; así pues, se les dice adiós sin remordimientos, como hubiera dicho Brecht: ¡pobre de aquel país que necesite genios, profetas, Grandes Escritores o demiurgos!

Lo que debemos retener históricamente es el hecho de que hubo un momento en que existió este fenómeno; una perspectiva postmoderna de los «grandes» creadores modernistas no debería rebatir la especificidad social e histórica de aquellos «sujetos centrados» de los que hoy dudamos, sino más bien aportar nuevas maneras de comprender sus condiciones de posibilidad.

Este proceso se inicia al considerar a los nombres que antaño fueron célebres no ya como caracteres que desbordan la realidad o como grandes almas, sino más bien (sin antropomorfismo, y por oposición a él) como *carreras*. Es decir, como situaciones objetivas en las que un joven artista ambicioso en torno al cambio de siglo podía concebir la posibilidad objetiva de convertirse en el «mayor pintor» (o poeta, o novelista, o compositor) «de la época». La posibilidad objetiva no se encuentra ahora en el talento subjetivo como tal ni en una riqueza o una inspiración internas, sino más bien en estrategias de carácter casi militar, basadas en la superioridad de la técnica y el territorio, en la valoración de las fuerzas contrarias, en una sagaz maximización de los recursos específicos e idiosincráticos

de cada cual. Sin embargo, esta aproximación al «genio» (que ahora asociamos al nombre de Pierre Bourdieu[5]) debería distinguirse claramente de un *ressentiment* demoledor o desmitificador, como el que parece que sintió Tolstoi ante Shakespeare y, *mutatits mutandis*, ante el papel de los «grandes hombres» de la historia en general. A pesar de Tolstoi, creo que seguimos admirando a los grandes generales (junto a sus homólogos, los grandes artistas[6]), pero la admiración se ha desplazado desde su subjetividad innata a su talento histórico, a su capacidad de aquilatar la «situación actual» y evaluar sobre el terreno su potencial sistema de permutaciones. Tengo la impresión de que ésta es una revisión propiamente postmoderna en el terreno de la historiografía biográfica, que sustituye de modo característico lo vertical por lo horizontal, el tiempo por el espacio, la profundidad por el sistema.

Pero la desaparición del Gran Escritor en la postmodernidad obedece a una razón más fuerte. Se trata simplemente de lo que a veces se llama «desarrollo desigual»: en una edad de monopolios (y sindicatos), de una colectivización cada vez más institucionalizada, siempre hay algo que se queda rezagado. Algunas partes de la economía siguen siendo enclaves arcaicos, artesanales; otras son más modernas y futuristas que el futuro mismo. A este respecto, el arte moderno extrajo su poder y sus posibilidades a partir de su condición de páramo y vieja reliquia en el seno de una economía modernizante: glorificó, vitoreó y dramatizó viejas formas de producción individual que el nuevo modo de producción estaba a punto de desplazar y borrar de otros lugares. La producción estética ofreció la visión utópica de una producción en general más humana; y en el mundo de la etapa capitalista del monopolio fascinaba ofreciendo la imagen de una transformación utópica de la vida humana. Sin ayuda ninguna, Joyce produce en sus habitaciones de París todo un mundo, él solo y sin estar en deuda con nadie; pero los seres humanos de las calles exteriores a aquellas habitaciones carecen de toda sensación comparable de poder y control, de productividad humana; del sentimiento de libertad y autonomía que viene cuando, como Joyce, se pueden tomar o al menos compartir las propias decisiones. Como forma de producción, entonces, el modernismo (incluidos los Grandes Artistas y productores) transmite un mensaje que poco tiene que ver con el contenido de las obras individuales: es lo estético como pura autonomía, como satisfacción transfigurada de lo artesanal.

5. Véase, por ejemplo, P. Bourdieu, *La ontología política de Martin Heidegger*, Paidós, 1991, y A.-M. Moschetti, *The Intellectual Enterprise: Sartre and «Les temps modernes»*, Evanston, Ill., 1988.

6. De modo muy parecido, Gertrude Stein se imagina a Henry James como un «gran general» en *Four in America*, New Haven, 1947 (trad. cast.: *Ser norteamericanos*, Barcelona, 1974).

Así pues, debemos considerar que el modernismo corresponde singularmente a un momento desigual del desarrollo social, o a lo que Ernst Bloch llamó «simultaneidad de lo no simultáneo», «sincronía de lo no sincrónico» (*Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen*)[7]: la coexistencia de realidades pertenecientes a momentos históricos radicalmente distintos —artesanías junto a grandes cártels, tierras agrícolas con factorías Krupp o con la planta Ford al fondo. Pero una demostración menos programática de la desigualdad la aporta la obra de Kafka, de la que Adorno dijo en cierta ocasión que se alzaba como reprimenda definitiva ante quien pensara sobre el arte en términos de placer. Creo que se equivocaba, al menos desde una perspectiva postmoderna; se puede hacer una refutación mucho más amplia partiendo de las descripciones de aspecto perverso de Kafka como «humorista místico» (Thomas Mann) y como escritor alegre y chaplinesco, si bien es cierto que si recordamos a Chaplin mientras leemos a Kafka, tampoco Chaplin parece ya lo mismo.

Por tanto, debe añadirse algo más respecto al tema de lo placentero e incluso de la naturaleza feliz de las pesadillas de Kafka. Benjamin observó que al menos dos interpretaciones vigentes de Kafka debían desecharse de una vez por todas: una era la psicoanalítica (el complejo de Edipo de Kafka; ciertamente, lo tenía, pero sus obras apenas son obras psicológicas como tales); la otra era la teológica (si bien no hay duda de que la idea de salvación está presente en Kafka, nada tiene de sobrenatural, como tampoco la salvación en general). Quizás hoy podamos añadir la interpretación existencial: la condición humana, la ansiedad y similares ofrecen también temas y observaciones de sobra conocidos que, como ya se habrá advertido, no se pueden considerar muy postmodernos. Y también debemos evocar brevemente lo que solía concebirse como la interpretación «marxista»: *El proceso* como representación de la maltrecha burocracia de un Imperio austrohúngaro al borde del colapso. También esta interpretación tiene mucho de verdad, excepto la sugerencia de que el Imperio austrohúngaro fuera en algún sentido una pesadilla. Por el contrario, además de ser el último de los imperios arcaicos, también fue el primer estado multinacional y multiétnico: cómodamente ineficaz en comparación con Prusia, humano y tolerante si se comparaba con los zares; en suma, no era en absoluto un mal apaño, y constituye un fascinante modelo para nuestro propio período postnacional, aún dividido por los nacionalismos. La estructura K.-y-K. cumple un papel en Kafka, pero no exactamente el que sugiere la interpretación de la «burocracia-como-pesadilla» (el Imperio como un anticipo de Auschwitz).

7. Véase E. Bloch, «Nonsynchronism and Dialectics»: *New German Critique*, 11 (1977), pp. 22-38.

Volviendo a la idea de la simultaneidad de lo no simultáneo, de la coexistencia de momentos distintos de la historia, lo primero que se advierte al leer *El Proceso* es la presencia de la rutina moderna, casi corporativa, de la semana laboral y empresarial: Joseph K. es un joven banquero (un «ejecutivo asociado» o un «empleado de confianza») que vive para su trabajo, un soltero que pasa sus tardes libres en una taberna y cuyos deprimentes domingos lo son aún más cuando recibe invitaciones de colegas de la empresa para acudir a insoportables reuniones socio-profesionales. De pronto, algo muy distinto irrumpe en esta aburrida modernidad organizada —y es, precisamente, esa arcaica burocracia legal que se asocia con la estructura política del Imperio—. Así pues, hallamos aquí una coexistencia muy sorprendente: una economía moderna, o al menos modernizante, y una estructura política anticuada, algo que la gran película de Orson Welles *El proceso* captó vívidamente mediante el propio espacio: Joseph K. vive en el peor tipo de anónima vivienda moderna, sin rasgos propios, pero acude a un tribunal sumido en un astroso esplendor barroco (cuando no en antiguas habitaciones de tipo vecinal); el espacio entre ambos lugares está lleno de escombros vacíos y solares vacantes que anuncian un futuro desarrollo urbano (terminará muriendo en uno de esos espacios en ruinas). Los placeres de Kafka, los placeres de la pesadilla en Kafka, ¡proceden de que lo arcaico anima la rutina y el aburrimiento, y de que una anticuada paranoia jurídica y burocrática irrumpe en la semana laboral vacía de la era corporativa y, al menos, provoca que algo ocurra! La moraleja podría ser que es mejor lo peor que nada en absoluto, y que las pesadillas son un alivio bien recibido a la semana laboral. Hay en Kafka una sed del puro acontecimiento como tal, en una situación donde es tan excepcional como un milagro; en su lenguaje, hay una avidez por registrar, con una notación económica casi musical, los más sutiles temblores del mundo de la vida que pudieran traicionar la más mínima presencia de algo que «está teniendo lugar». Esta apropiación de lo negativo mediante una fuerza positiva —es más, utópica— que se presenta bajo un disfraz de lobo no nos es psicológicamente desconocida; por ejemplo, y por citar una enfermedad más postcontemporánea, es bien sabido que la profunda satisfacción que le producen al paranoico su paranoia y sus delirios de persecución y espionaje ¡reside en la tranquilizadora certeza de que todos le miran siempre!

Así pues, tanto en Kafka como en otros lugares, la peculiar yuxtaposición de futuro y pasado, en este caso la resistencia de arcaicas estructuras feudales a las irresistibles tendencias modernizantes (de organización tendencial y supervivencia residual de lo que aún no es «moderno» en otro sentido), es la condición de posibilidad del modernismo y de la producción de sus formas y mensajes estéticos, que quizá no tengan ya nada que ver con la desigualdad de la que brota.

La paradójica consecuencia es que, en tal caso, lo postmoderno debe categorizarse como una situación en la que la supervivencia, el residuo, el vestigio, lo arcaico, se ha borrado finalmente sin dejar huella. En lo postmoderno, pues, el propio pasado ha desaparecido (junto con el conocido «sentido del pasado» o historicidad y memoria colectiva). Allí donde siguen en pie sus edificios, la renovación y la restauración les permiten transferirse por completo al presente a modo de esas cosas tan distintas y postmodernas llamadas *simulacros*. Ahora todo se organiza y se planea; la naturaleza se ha olvidado triunfalmente, junto a los campesinos, el comercio pequeño-burgués, la artesanía, las aristocracias feudales y las burocracias imperiales. La nuestra es una condición modernizada de modo más homogéneo; ya no tenemos que soportar la vergüenza de las no-simultaneidades y de las no-sincronías. Todo ha llegado a marcar la misma hora en el gran reloj del desarrollo o de la racionalización (al menos desde la perspectiva de «Occidente»). En este sentido, podemos afirmar o bien que el modernismo se caracteriza por una situación de *modernización* incompleta, o bien que la postmodernidad es *más* moderna que la propia modernidad.

Podríamos añadir, por tanto, que lo que se ha perdido en lo postmoderno es la *modernidad* como tal, en el sentido de la palabra de algo específico y distinto del modernismo tanto como de la modernización. En efecto, nuestros viejos amigos la base y la superestructura parecen imponerse de nuevo fatalmente: si resulta que la modernización es la base, y el modernismo la forma que reviste la superestructura como reacción a ese desarrollo ambivalente, entonces quizás la modernidad caracterice el intento de obtener un fruto coherente de su relación. De ser así, la modernidad describiría cómo se siente la gente «moderna» respecto a sí misma; parece que la palabra no tiene que ver con los productos (culturales o industriales) sino con los productores y los consumidores, y con cómo se sienten al producir los productos o bien viviendo entre ellos. Este sentimiento moderno consistiría ahora en la convicción de que nosotros mismos somos, de alguna manera, nuevos, de que comienza una nueva era, de que todo es posible y nada puede volver a ser igual; tampoco queremos que nada sea otra vez lo mismo, *queremos* «volverlo nuevo», librarnos de todos los viejos objetos, valores, mentalidades y modos de hacer las cosas y, de alguna manera, transfigurarnos. «*Il faut être absolument moderne*»* exclamó Rimbaud; hemos de ser, de algún modo, absoluta y radicalmente modernos, y esto significa (supuestamente) que también nosotros tenemos que volvernos modernos; es algo que hacemos, no sólo algo que nos ocurre. ¿Nos sentimos hoy así, en plena postmodernidad? Sin duda, no

* «Hay que ser absolutamente moderno.» [*N. del T.*]

sentimos que estemos viviendo entre cosas e ideas polvorientas, tradicionales, aburridas y antiguas. El gran arrebato poético de Apollinaire contra los antiguos edificios de la Europa de 1910, y contra el espacio de la propia Europa (*«A la fin tu es las de ce monde ancien!»*: ¡por fin estás harto y cansado de este mundo anticuado!), probablemente no exprese el sentimiento contemporáneo (postcontemporáneo) ante el supermercado o la tarjeta de crédito. La palabra *nuevo* ya no es nueva ni prístina. ¿Qué sugiere esto sobre la experiencia postmoderna del tiempo, del cambio o de la historia?

En primer lugar, implica que estamos utilizando el «tiempo» o la «experiencia vivida» histórica y la historicidad como una mediación entre la estructura socioeconómica y la valoración cultural e ideológica que hacemos de ella; también, como un tema que privilegiamos provisionalmente para orquestar nuestra comparación sistémica entre los momentos moderno y postmoderno del capital. Más adelante, desarrollaremos esta cuestión en dos direcciones: primero, en torno a la sensación de diferencia histórica, única frente a otras sociedades, que una cierta experiencia de lo Nuevo (en lo moderno) parece alentar y perpetuar; y, segundo, analizando el papel de las nuevas tecnologías (y su consumo) en una postmodernidad que evidentemente no demuestra ningún interés en seguir tematizando y valorando lo Nuevo como tal.

Por el momento, concluimos que la viva sensación de lo Nuevo en el período moderno sólo fue posible debido a la naturaleza mixta, desigual y transicional de aquel período, cuando lo viejo coexistía con lo que entonces estaba naciendo. El París de Apollinaire incluía a la vez mugrientos monumentos medievales y abigarradas viviendas renacentistas, *pero también* automóviles y aviones, teléfonos, electricidad y la última moda en ropa y cultura. Esto último se conoce y siente como nuevo y moderno sólo porque también están presentes lo viejo y lo tradicional. Una manera de contar la historia de la transición desde lo moderno a lo postmoderno consiste entonces en mostrar cómo, a la larga, la modernización triunfa y cancela por completo a lo viejo: la naturaleza queda abolida, junto con el campo y la agricultura tradicionales; incluso los monumentos históricos que han sobrevivido se convierten, arreglados, en rutilantes simulacros del pasado, y no en su supervivencia. Ahora todo es nuevo; pero, de la misma manera, la propia categoría de lo nuevo pierde así su significado y se convierte en una especie de supervivencia modernista.

Pero quien dice «nuevo» o lamenta la pérdida de su concepto en una edad postmoderna también invoca fatalmente al espectro de la Revolución, ya que su concepto encarnó una vez la visión última del *Novum* que, convertido en absoluto, se extendía por los resquicios y detalles más ínfimos de un mundo de la vida transformado. El

recurso inveterado a un vocabulario de revolución política, y la adopción (a menudo narcisista) por parte de la vanguardia estética de los símbolos de sus homólogos políticos, sugieren la existencia de una actitud política en la forma misma de los modernismos que arroja una sombra de duda sobre sus tranquilizadoras ideologías académicas, que nos enseñaron una y otra vez que los modernos no eran políticos, ni siquiera muy conscientes socialmente. En efecto, se decía que su trabajo representaba un nuevo «giro interno» y la apertura de una nueva y profunda subjetividad reflexiva: el «carnaval del fetichismo interiorizado», dijo en cierta ocasión Lukács. Y, ciertamente, el ámbito y la diversidad de los textos modernistas les hacen parecer contadores Geiger que captan todo tipo de nuevos impulsos y señales subjetivas, transcribiéndolos de nuevas maneras y mediante nuevos «mecanismos de registro».

También podemos alegar razones contra esta impresión mediante pruebas empíricas y biográficas de las simpatías de los escritores. Para empezar, Joyce y Kafka eran socialistas; incluso Proust era un dreyfusiano (aunque también un esnob); Maiakovskii y los surrealistas eran comunistas; Thomas Mann era, en algunos aspectos, al menos progresista y antifascista; sólo los angloamericanos (junto con Yeats) eran auténticos reaccionarios del más oscuro cuño.

Pero cabe esgrimir algo más fundamental si se parte del espíritu de las obras mismas, y en concreto de un escrutinio renovado de la misma celebración modernista del yo que los críticos antipolíticos adujeron para apoyar cierta concepción del subjetivismo de los modernistas (en esto, fueron mano a mano con la tradición estalinista). Quiero proponer, no obstante, la idea alternativa de que la investigación introspectiva que emprende el modernismo de los impulsos más profundos de la conciencia, e incluso del propio inconsciente, siempre estuvo acompañada de un sentido utópico de la transformación o transfiguración inminente del «yo» en cuestión. «¡Debes cambiar tu vida!», le dice paradigmáticamente a Rilke su torso griego arcaico; y D. H. Lawrence rebosa presagios de este crucial nuevo cambio de mareas del que, sin duda, habrán de emerger nuevas personas. Lo que ahora hemos de comprender es que esos sentimientos, expresados en relación con el yo, sólo podían surgir como correlatos de un sentimiento similar respecto a la sociedad y el propio mundo de los objetos. Y que ese mundo de los objetos, en los avatares de la industrialización y la modernización, parezca temblar al borde de una transformación también crucial y hasta utópica, es lo que permite sentir que el «yo» está a punto de cambiar. Porque éste no es sólo el momento de la taylorización y de las nuevas fábricas; también señala el advenimiento de la mayor parte de Europa a un sistema parlamentario donde los nuevos pero vastos partidos de la clase obrera representan su papel por vez primera y se sienten, sobre todo en Alema-

nia, a punto de obtener la hegemonía. Perry Anderson ha defendido de modo convincente que el modernismo en las artes (aunque rechaza la categoría de modernismo por otras razones) se relaciona íntimamente con los vientos de cambio que soplan desde los nuevos y grandes movimientos sociales radicales[8]. El modernismo no expresa esos valores como tales; más bien, surge en el espacio que éstos abren, y sus valores formales de lo Nuevo y de la innovación, junto con su sentido utópico de la transfiguración del yo y del mundo, deben considerarse en gran medida (en sentidos que aún están por estudiar) como ecos y resonancias de las esperanzas y el optimismo del gran período dominado por la Segunda Internacional. En cuanto a las obras, los ejemplares ensayos de John Berger sobre el cubismo[9] ofrecen un análisis más detallado de cómo esta nueva pintura, de aspecto muy formalista, está imbuida de un espíritu utópico que será aniquilado por los terribles usos a que se somete la industrialización en los campos de batalla de la Primera Guerra Mundial. Este nuevo utopismo es sólo en parte una glorificación de la nueva maquinaria, al igual que el futurismo; se expresa mediante una gama de impulsos y un entusiasmo que, en última instancia, rozan la inminente transformación de la sociedad.

Todo esto presenta un aspecto muy distinto si se examina sincrónicamente: en otras palabras, el sentimiento que abriga la gente postmoderna respecto a lo moderno empezará ahora a decirnos más acerca de la propia postmodernidad que del sistema al que suplantó y derrocó. Si el modernismo se concebía a sí mismo como una prodigiosa revolución en lo referente a la producción cultural, la postmodernidad, sin embargo, lo hace como una renovación de la producción en cuanto tal, tras un largo período de osificación y de morar entre monumentos muertos. *A posteriori*, resulta ahora que la propia palabra *producción* —esa paja tan zarandeada por el viento durante los años sesenta, aunque en aquel momento tendía a designar los proyectos ascético-formalistas más vacíos y abstractos (como los «textos» tempranos de Sollers)— ha significado algo después de todo, y que ha señalado una auténtica renovación de la cosa que se suponía que significaba.

Creo que debemos hablar ahora del *alivio* de lo postmoderno en general, de la estruendosa desobstrucción de impedimentos y de la liberación de una nueva productividad que al final del período moderno estaba tensa y congelada, bloqueada como un músculo agarrotado. Esta liberación fue mucho más significativa que un simple cambio generacional (habiéndose sucedido una serie de genera-

8. Véase P. Anderson, «Modernism and Revolution»: *New Left Review*, 144 (1984), pp. 95-113.

9. En J. Berger, *Ways of Seeing*, capítulo sobre el cubismo, Nueva York, 1977 (trad. cast.: *Modos de ver*, Barcelona, 1980).

ciones durante el reinado paulatinamente canónico de lo propiamente moderno), aunque también afectó a la opinión colectiva de lo que eran, para empezar, las «generaciones». Nunca se subrayará simbólicamente lo suficiente el momento (en la mayoría de las universidades de Estados Unidos, a finales de los años cincuenta o comienzos de los sesenta) en que los «clásicos» modernos entraron en el sistema escolar y en las listas de lectura de las universidades (antes leíamos a Pound por nuestra cuenta; los departamentos de Inglés sólo llegaban, a duras penas, hasta Tennyson). Esto supuso, a su manera, una especie de revolución de consecuencias inesperadas, que forzaba el reconocimiento de los textos modernos a la vez que los desactivaba, como si fuesen antiguos radicales a quienes por fin se les designa para el gabinete.

Respecto a las otras artes, sin embargo, la canonización y la influencia «corruptora» del éxito habrá de asumir, obviamente, formas muy distintas. En arquitectura, por ejemplo, parece claro que el equivalente al ingreso en la Academia es la apropiación por parte del Estado de formas y métodos modernistas, la readaptación que una burocracia estatal expandida (que a veces se identifica como la del «estado del bienestar» o socialdemocracia) hace de formas utópicas, degradadas a la condición de formas anónimas de construcción a gran escala de viviendas y edificios de oficinas. Los estilos modernistas reciben entonces la impronta de esta connotación burocrática, de modo que romper con ella radicalmente produce cierta sensación de «alivio», aunque lo que la sustituye no sea ni la utopía ni la democracia, sino simplemente las construcciones privado-corporativas de lo postmoderno en el postestado del bienestar. La sobredeterminación está aquí presente hasta el punto de que la canonización literaria de lo moderno también expresó una prodigiosa expansión burocrática del sistema universitario en los años sesenta. Tampoco deberían subestimarse en ninguno de los dos casos las presiones activas que ejercen sobre tales desarrollos las exigencias populares (y la demografía) de corte más auténticamente democrático o «plebeyo». Lo que debemos inventar es una concepción de la «sobredeterminación en la ambivalencia», que dote a las obras de asociaciones a la vez «plebeyas» y «burocráticas», con la confusión política (en absoluto inesperada) que le es inherente a esta ambivalencia.

Pero ésta es sólo una imagen para referirnos a algo que precisa un debate más general y abstracto —a saber, la reificación—. La palabra probablemente dirija nuestra atención por un camino hoy equivocado, puesto que «la transformación de las relaciones sociales en cosas» que tan enfáticamente designa se ha convertido en una segunda naturaleza. Mientras, esas mismas «cosas» han cambiado hasta volverse irreconocibles, hasta el punto de que bien podríamos

encontrarnos con personas que en un momento y una era tan amorfos como los nuestros defendieran la deseabilidad de lo cosiforme[10]. En todo caso, las «cosas» postmodernas no son como las que Marx tenía en mente, incluso la «*cash nexus*» de las prácticas bancarias actuales es mucho más fascinante que cualquier «catexis libidinal» a lo Carlyle.

La otra definición de la reificación que ha sido importante en años recientes es la «supresión de los rastros de la producción» del objeto, de la mercancía así producida. Estos términos contemplan el asunto desde el punto de vista del consumidor: sugieren la clase de culpa de la que se libera la gente si es capaz de no acordarse de todo el trabajo invertido en sus juguetes y en su mobiliario. La finalidad de que nos rodeemos de nuestro propio mundo de objetos, de paredes y de un espacio recogido o de un silencio relativo es olvidarnos por un rato de esos innumerables otros; no queremos pensar en las mujeres del Tercer Mundo cada vez que nos sentamos ante el procesador de textos, ni en todas las personas de clase baja y sus vidas de clase baja cuando decidimos utilizar o consumir otros productos de lujo: sería como tener voces dentro de nuestra cabeza, y, de hecho, todo esto «viola» el espacio privado de nuestra intimidad y de nuestro cuerpo extenso. Por eso, no cabe duda de que, para una sociedad que quiere olvidarse de la clase, la reificación (en el sentido de empaquetamiento para el consumidor) es muy funcional. El consumismo como cultura implica mucho más, pero este tipo de «supresión» es, con toda certeza, la precondición indispensable sobre la que se pueden construir todas las restantes.

Evidentemente, la reificación de la cultura es una cuestión bastante distinta, ya que los productos de la cultura están «firmados»; al consumir cultura no deseamos —o cuando menos no necesitamos— olvidar al productor humano T. S. Eliot, Margaret Mitchell, Toscanini o Jack Benny, ni siquiera a Sam Goldwyn o Cecil B. de Mille. El aspecto de la reificación que quiero subrayar en este ámbito de los productos culturales es el que genera una separación radical entre consumidores y productores. La especialización es un término demasiado débil y no-dialéctico para esto, pero cumple la función de desarrollar y perpetuar en el consumidor una profunda convicción de que la producción de un producto dado —atribuible sin duda a otros seres humanos en sentido genérico— es algo que supera todo lo concebible; no es algo por lo que el consumidor o usuario sienta ninguna simpatía social. A este respecto, es un poco como el sentimiento que los no intelectuales y la gente de clase baja siempre han tenido respecto a los intelectuales y lo que hacen: ven

10. A pesar de que toda una política neo-clásica, desde Hulme y el imaginismo en adelante, hizo precisamente esto en la década de 1910.

cómo lo hacen y no parece muy complicado, pero ni siquiera con la mejor voluntad del mundo lo acaban de entender, no ven por qué nadie querría hacer cosas de este tipo, por no decir que desconfían de que posean una idea clara de lo que hacen. Ésta es una auténtica subalternidad gramsciana: el profundo sentimiento de inferioridad frente al otro cultural, el reconocimiento implícito de su superioridad innata, ante la cual la ira concreta, el antiintelectualismo o el desprecio y el machismo de la clase obrera son sólo reacciones secundarias, sobre todo a *mi* inferioridad, antes de transferirse a lo intelectual. Quisiera sugerir que lo que hoy sentimos respecto a la cultura de modo más general se asemeja a esta subalternidad (en otro contexto, Gunther Anders habló de vergüenza prometeica, de un prometeico complejo de inferioridad ante la máquina[11]).

Esta postura cultural es menos dramática que el antiintelectualismo, porque tiene que ver con cosas más que con personas; y por eso hay que tratar de disminuir el nivel de la representación. Una psicología social marxiana debe insistir, por encima de todo, en los concomitantes psicológicos de la producción. La razón de que la producción (y lo que, en términos generales, puede llamarse lo «económico») sea filosóficamente anterior al poder (y a lo que, en términos generales, puede llamarse lo «político») reside en primer lugar en la relación entre la producción y los sentimientos de poder. Pero es preferible y más persuasivo decirlo a la inversa (sobre todo, porque nos ayuda a evadir la retórica humanista): a saber, insistiendo en lo que le ocurre a la gente cuando se bloquean sus relaciones con la producción, cuando pierde su poder sobre la actividad productiva. La impotencia es en primer lugar eso, el empañamiento de la psique, la pérdida gradual de interés en el yo y en el mundo externo, en gran analogía formal con la descripción freudiana del duelo; la diferencia es que nos recuperamos del duelo (Freud indica cómo), pero la condición de no-productividad, al ser un índice de una situación objetiva que no cambia, debe abordarse de una manera diferente que, reconociendo su carácter persistente e inevitable, disfrace, reprima, desplace y sublime una impotencia persistente y fundamental. Por supuesto, esa otra manera es el propio consumismo, como compensación a una impotencia económica que también es una carencia absoluta de todo poder político: la llamada apatía del votante se puede apreciar sobre todo en aquellos estratos que carecen de medios para distraerse mediante el consumo. Añadiré que el modo en que este análisis adquiere (objetivamente, si se quiere) el aspecto de la antropología o de la psicología social debe incluirse de nuevo en el fenómeno que estamos describiendo: esta apariencia antropológica o psicológica no es una mera función de un dilema represen-

11. En su *Antiquiertheit des Menschen*, Múnich, 1956.

tacional básico ante el capitalismo tardío (que abordaremos más adelante), sino que además es el resultado de que nuestras sociedades no hayan conseguido ninguna clase de transparencia; de hecho, casi equivale a este fracaso. En una sociedad transparente donde nuestras diversas posiciones en la producción social estaban claras para nosotros y para todos los demás —de modo que, como los salvajes de Malinowski, podíamos coger un palo y dibujar un esquema de la cosmología socioeconómica sobre la arena de la playa— no sonaría ni psicológico ni antropológico referirnos a lo que le ocurre a la gente que no tiene ni voz ni voto respecto a su trabajo: ningún utópico o «habitante de ningún-lugar» pensaría que estamos poniendo en juego hipótesis sobre el Inconsciente o la libido, o presuponiendo fundacionalmente una esencia o una naturaleza humanas; quizás tendría un eco más médico, como si se hablara de una pierna rota o de una parálisis del lado derecho. Sea como fuere, quiero hablar así de la reificación, en calidad de hecho: en el sentido de que un producto nos impide incluso que participemos cordialmente con la imaginación en su producción. Surge ante nosotros incuestionado, ni siquiera podemos imaginarnos haciéndolo con nuestras propias manos.

Ahora bien, esto no significa que no podamos consumir el producto en cuestión, «derivar placer» de él, volvernos adictos, etc. Es más, el consumo en sentido social es la palabra adecuada para lo que de hecho le hacemos a este tipo de productos reificados, que nos ocupan la mente y gravitan sobre el hondo vacío nihilista que deja en nuestro ser la incapacidad de controlar nuestro propio destino.

Pero ahora quisiera limitar de nuevo este enfoque, para que podamos comprenderlo más concretamente en relación con el modernismo y con lo que la postmodernidad significó «originalmente», cuando se liberó del modernismo. Sostendré que, en efecto, las «grandes obras modernistas» se reificaron en este sentido, y no sólo convirtiéndose en clásicos escolares. Su distancia de los lectores, al ser monumentos y esfuerzos del «genio», también tendía a paralizar la producción general de formas, a dotar a la práctica de todas las artes de la alta cultura de una alienante cualificación de especialista o experto que bloqueaba a la mente creativa, con una torpe inhibición que intimidaba la producción fresca de una manera profundamente modernista y autolegitimadora. No fue hasta después de Picasso cuando las improvisaciones extraordinariamente desinhibidas de éste se vieron como actividades únicas del estilo y el genio modernista, inaccesibles a otras personas. Aun así, casi todos los «clásicos» modernistas querían aparecer como ejemplos del desbloqueamiento de la energía humana; la contradicción del modernismo yacía en que ese valor universal de la producción humana sólo podía acceder a la representación mediante la firma única y

limitada del visionario o profeta modernista, quedando así nuevamente vetado para todos excepto para los discípulos.

Así pues, éste es el alivio de lo postmoderno: se erradicaron los diversos rituales modernistas y se le franqueó el acceso a la producción de la forma a todo aquel que quisiera darse el gusto, pero pagando el precio que ésta impone; esto es, la destrucción preliminar de los valores formales modernistas (ahora considerados «elitistas»), así como de categorías afines fundamentales como las de obra o sujeto. El «texto» es un alivio después de la «obra», pero no se debe intentar burlarlo para terminar produciendo una obra al amparo de la textualidad. El carácter lúdico de la forma, la producción aleatoria de nuevas formas o la gozosa canibalización de las antiguas no nos sitúan en una disposición tan relajada y receptiva como para que, por una feliz casualidad, surja pese a todo la «gran» forma o la forma «significativa». (En cualquier caso, es posible que sean el lenguaje y las artes lingüísticas quienes paguen el precio de esta nueva libertad textual, ya que se repliegan ante la democracia de lo visual y de lo auditivo.) El estatus del arte (y también de la cultura) ha tenido que modificarse irrevocablemente con el fin de asegurar las nuevas productividades, y no puede volver a cambiarse a voluntad.

II. SOCIEDAD

Todo esto es molienda para la producción de la retórica populista de la postmodernidad, lo que equivale a decir que rozamos la frontera entre el análisis estético y la ideología. Al igual que ocurre con muchos populismos, es aquí donde surgen las confusiones más dañinas en torno a la cuestión, precisamente porque sus ambigüedades son reales y objetivas (o, como observó Mort Sahl respecto a la elección Nixon-Kennedy, «después de pensarlo mucho, pienso que ninguno puede ganar»). Y es que lo que se dijo en la sección anterior sugiere que la dimensión cultural y artística de la postmodernidad *es* popular (si no populista), y que desbarata muchas de las barreras que el modernismo parecía ponerle implícitamente al consumo cultural. Por supuesto, lo engañoso de esta impresión es la ilusión de la simetría, ya que, mientras duró, el modernismo no fue hegemónico y distaba de ser una dominante cultural; proponía una cultura alternativa, de oposición y utópica, cuya base de clase era problemática y cuya «revolución» fracasó. Más bien, si se prefiere, cabe pensar que cuando la modernidad accedió finalmente al poder (como los socialismos contemporáneos) ya se había sobrevivido a sí misma, y la consecuencia de esta victoria póstuma pasó a llamarse «postmodernidad».

Pero las afirmaciones de popularidad y las apelaciones a la «gente» son muy poco fidedignas, ya que siempre nos encontraremos a gente que rechace la definición y niegue que está implicada en el asunto. Así, los microgrupos y las «minorías», las mujeres y también el Tercer Mundo interno, así como segmentos del externo, a menudo rechazan el concepto de postmodernidad por considerarlo una tapadera de algo que, en esencia, es una operación cultural de clase mucho más reducida que sirve a las élites de blancos y varones de los países avanzados. Esto, evidentemente, también es cierto, y más adelante analizaremos la base y el contenido de clase de la postmodernidad. Pero no es menos cierto que la «micropolítica» correspondiente a la aparición de todo este espectro de prácticas políticas de pequeños grupos, desvinculadas de la clase, es un fenómeno profundamente postmoderno, o si no la palabra carece por completo de significado. En este sentido, la descripción fundacional y la «ideología de trabajo» de la nueva política (tal y como se expone en la obra fundamental *Hegemonía y estrategia cultural*, de Chantal Mouffe y Ernesto Laclau) son abiertamente postmodernas y se deben abordar en el contexto más amplio que hemos propuesto para este término. Laclau y Mouffe atienden en menor medida a la tendencia a la diferenciación y al separatismo, a la fisión infinita y el «nominalismo» que se dan en la política de grupos pequeños (no parece del todo correcto seguir considerándola sectaria, pero sin duda hay un paralelismo grupal con los diversos existencialismos en lo que atañe al nivel de la experiencia individual). Esto se debe a que conciben la pasión por la «igualdad» de la que surgen los grupos pequeños como el mecanismo que también los forjará en alianzas y bloques hegemónicos gramscianos (a través de la «cadena de equivalentes», el poder expansivo de las ecuaciones de identidad). Lo que conservan de Marx, pues, es el diagnóstico que hizo de *su propio* tiempo considerándolo como el momento en que la doctrina de la igualdad social se había convertido en un hecho social irreversible; pero al omitir la explicación causal concreta de Marx (es decir, que este desarrollo social e ideológico es consecuencia de la universalización del trabajo asalariado[12]), esta concepción de la historia enseguida tiende a transformarse en la más mítica concepción del «corte» radical de la modernidad y de la diferencia radical entre las sociedades occidentales y las precapitalistas, o calientes y frías.

12. Para Marx, la igualdad —o su reivindicación—es el resultado de las equivalencias instituidas por el trabajo asalariado; de ahí lo provocativo de esta observación: «Lo que caracteriza, por tanto, a la época capitalista es que la fuerza de trabajo asume, para el propio obrero, la forma de una mercancía que le pertenece, y su trabajo, por contigüidad, la forma de trabajo asalariado. Con ello se generaliza, al mismo tiempo, la forma mercantil de los productos del trabajo», *El Capital. Crítica de la Economía Política*, lib. 1.º, secc. 2.ª, cap. IV, México, [22]1992, p. 122.

La aparición de los «nuevos movimientos sociales» es un extraordinario fenómeno histórico que se complica con la explicación que muchos ideólogos postmodernos creen poder proponer; es decir, que los pequeños nuevos grupos surgen en el vacío que deja la desaparición de las clases sociales y en los escombros de los movimientos políticos organizados en torno a ellas. Nunca he tenido claro cómo se puede esperar que desaparezcan las clases, exceptuando el único y singular escenario del socialismo; pero la reestructuración global de la producción y la introducción de tecnologías radicalmente nuevas —que han dejado sin trabajo a los obreros de las viejas fábricas, han desplazado nuevos tipos de industria a zonas inesperadas del mundo y han reclutado fuerzas de trabajo diferentes en muchos aspectos de las tradicionales, desde el género hasta la cualificación y la nacionalidad— explican por qué tanta gente ha estado dispuesta a pensarlo, al menos durante un tiempo. Así pues, los nuevos movimientos sociales y el proletariado global de reciente aparición son fruto de la prodigiosa expansión del capitalismo en su tercera fase (o fase «multinacional»); ambos son, en este sentido, «postmodernos», al menos en los términos del enfoque de la postmodernidad que aquí se ofrece. Al mismo tiempo, queda un poco más claro por qué la concepción alternativa (la de que los pequeños grupos son, de hecho, el *sustituto* de una clase trabajadora en vías de desaparición) pone la nueva micropolítica a disposición de las más obscenas loas al pluralismo y la democracia capitalistas contemporáneos: el sistema se felicita a sí mismo por producir cada vez más sujetos estructuralmente no utilizables. Lo que realmente se debe explicar aquí no es la explotación ideológica, sino más bien la capacidad del público postmoderno de concebir a la vez estas dos representaciones absolutamente incompatibles y contradictorias: la tendencia a la pauperización de la sociedad norteamericana (clasificada bajo el lema de «la droga») y la retórica autocomplaciente del pluralismo (que, en general, se activa en contacto con el tema de las sociedades socialistas). Toda teoría correcta de lo postmoderno debería registrar este progreso histórico de una conciencia colectiva esquizofrénica, y más adelante yo mismo propondré una explicación a este fenómeno.

Así pues, el pluralismo es la ideología de los grupos, un conjunto de representaciones fantasmagóricas que vertebran tres pseudoconceptos fundamentales: la democracia, los *media* y el mercado. Pero no se puede modelar ni analizar esta ideología adecuadamente a no ser que entendamos que sus condiciones de posibilidad son ciertos cambios sociales reales (en los que los «grupos» desempeñan ahora un papel significativo), y sin señalar y especificar de algún modo la determinación histórica del concepto ideológico de «grupo» (bastante distinta a la del período de Freud o de LeBon, por

ejemplo, por no hablar de la antigua «masa» revolucionaria). El problema, tal y como lo expresa Marx, es que

> como en la realidad, así también en la mente, el sujeto ... está ya dado, y que las categorías sólo expresan, en consecuencia, formas de ser, determinaciones existenciales, a menudo sólo aspectos particulares de esta sociedad determinada, de este sujeto, y que, por lo tanto, *incluso desde un punto de vista científico* ella no empieza en modo alguno en el momento en que se empieza a hablar de ella *en cuanto tal*[13].

Hay que relacionar entonces la «realidad» de los grupos con la colectivización institucional de la vida contemporánea. Por supuesto, ésta era una de las profecías fundamentales de Marx: que dentro del «tegumento» de las relaciones individuales de propiedad (propiedad privada de la fábrica o empresa) estaba aflorando toda una nueva red de relaciones colectivas de producción sin relación alguna con su concha, cáscara o forma. Como los tres deseos del cuento de hadas, o las promesas del diablo, este pronóstico se ha cumplido plenamente, con modificaciones mínimas que lo tornan irreconocible. En un capítulo anterior esbozamos las relaciones de propiedad en la postmodernidad; baste decir ahora que, en sí misma, la propiedad privada sigue siendo esa cosa anticuada, polvorienta y monótona cuya verdad solíamos vislumbrar cuando viajábamos por las viejas naciones-estado y observábamos, con aquel «horror gris» de Mr. Bloom que marchita la piel, las formas más vetustas del comercio británico o de las empresas familiares francesas (Dickens ha quedado como la imagen reminiscente más valiosa e imperecedera de la exfoliación jurídica de estas entidades, inconcebibles excrecencias cristalinas, como una suerte de Antártida cancerosa). La «inmortalidad» y la sociedad por acciones no contribuyen a que esto cambie; pero no entenderemos el espíritu y el impulso de la imaginación de las multinacionales en la postmodernidad (que en la nueva escritura como el *cyberpunk* determina una orgía del lenguaje y la representación, un exceso del consumo representativo) a menos que concibamos este aumento de la intensidad como una pura y simple compensación, como una manera de convencerse uno mismo y de hacer de la necesidad, más que una virtud, un auténtico placer y una *jouissance*, convirtiendo la resignación en emoción y volviéndonos adictos a la funesta persistencia del pasado y su prosa. Sin duda, hoy en día éste es el terreno fundamental de la lucha ideológica, que se ha desplazado desde los conceptos a las representaciones y en la que la emoción del negocio multinacional y la singular opulencia del

13. K. Marx, *Grundrisse. Líneas fundamentales de la crítica de la economía política*, en *Obras de Marx y Engels* [OME 21]: K. Marx, cap. I: «Producción, consumo, distribución, cambio (circulación)», México, 1977, p. 30.

mundo de la vida *yuppie* poseen (para el libidinoso ojo de la mente) un atractivo que excede con creces el encanto decimonónico de los argumentos de los Hayek y los Friedmann acerca del mercado.

La otra cara de esta realidad tendencial, la social (la organización y colectivización de los individuos tras el largo período de individualismo, atomización social y anomia existencial) quizá se comprenda mejor con ayuda de la vida cotidiana. Esto es, será mejor atender a las nuevas estructuras de los grupos de oposición y de los «nuevos movimientos sociales» antes que al lugar de trabajo o a la empresa, de cuyos «hombres de la organización» y nuevo conformismo de oficina ya dejaron constancia Whyte y C. Wright Mills en los años cincuenta, cuando eran temas de discusión pública y «crítica cultural». No obstante, el proceso es más evidente y comprensible como tendencia histórica objetiva, ya que afecta por igual a ricos y pobres, y a ambos lados del espectro político. Esto se puede demostrar fácilmente si se observa que en la sociedad postmoderna han desaparecido los viejos tipos de soledad: no sólo los patéticos inadaptados y las víctimas de la anomia (compilados y catalogados abundantemente desde el naturalismo hasta Sherwood Anderson) no se hallan ya en los resquicios y grietas de un orden social antaño más natural y con más cabida, sino que, además, los rebeldes solitarios y los antihéroes existenciales, mediante los cuales la «imaginación liberal» solía agredir al «sistema», también han desaparecido (junto al propio existencialismo), y sus representantes anteriores son hoy los «líderes» de diversos *groupuscules*. Ningún tema actual de los *media* ilustra esto mejor que los «vagabundos» (conocidos también, con el eufemismo de los *media*, como «los sin techo»). Lejos ya de ser bichos raros y excéntricos solitarios, desde ahora constituyen una categoría sociológica reconocida y acreditada, objeto del análisis y el interés de los expertos, y son claramente susceptibles de una potencial organización si es que no están ya, de hecho, organizados en el mejor estilo postmoderno. En este sentido, aunque el Gran Hermano no nos observe siempre desde todas partes, el Lenguaje sí lo hace; el lenguaje de los *media* y el lenguaje especializado o experto que infatigablemente intenta clasificar y categorizar, transformar al individuo en grupo etiquetado, acosar y expulsar los últimos reductos de aquello que —en Wittgenstein o en Heidegger, en el existencialismo o en el individualismo tradicional— era lo único y lo innombrable, la mística propiedad privada de lo inefable y el horror indecible de lo que no admite comparación. Todo el mundo es hoy organizable, aunque no esté organizado: y la categoría ideológica que se sitúa lentamente en su sitio para abarcar los resultados de esta organización es el concepto de «grupo» (que, por un lado, se diferencia claramente en el inconsciente político del concepto de *clase*, pero, por otro, también del de *estatus*). Alguien dijo una vez que en Washington D.C. uno se

encuentra con individuos sólo aparentemente, pues en realidad todos ellos resultan ser en última instancia grupos de presión. Cabe aplicar esto mismo a la vida social del capitalismo avanzado en general, sólo que hoy todo el mundo «representa» a varios grupos a un mismo tiempo. Ésta es la realidad social que las corrientes psicoanalíticas de izquierdas han analizado en términos de «posiciones del sujeto», pero éstas sólo se pueden entender como las formas de identidad que permite la adhesión al grupo. Asimismo, se corrobora la incisiva idea de Marx de que la aparición de formas colectivas (universales o abstractas) fomenta el desarrollo del pensamiento histórico y social concreto con más vigor que las formas individuales o individualistas (que funcionan para ocultar lo social): así, de repente sabemos que los vagabundos (e incluimos esto en la definición que de ellos hacemos) son consecuencia del proceso histórico de especulación del suelo y aburguesamiento en un momento concreto de la historia de la ciudad postcontemporánea, y que los «nuevos movimientos sociales» se deben a la expansión del sector estatal en los años sesenta y portan en la conciencia este origen causal, a modo de emblema de identidad y mapa de estrategia y lucha políticas.

(No obstante, debemos subrayar que con la percepción, hoy más extendida, de la correlación entre la consciencia y la adhesión al grupo se ha logrado algo fundamental: algo así como la versión postmoderna de la teoría de la ideología inventada o descubierta por el propio Marx, que postulaba una relación constitutiva entre la consciencia y la adhesión de clase. No hay duda de que en el nuevo desarrollo postmoderno sigue habiendo progreso, conforme disipa toda ilusión final respecto a la autonomía del pensamiento. Pero disipar estas ilusiones puede descubrir un paisaje absolutamente positivista donde lo negativo se ha esfumado por completo, bajo la firme claridad de lo que se ha llamado «razón cínica». En mi opinión, el método para evitar que una sana sociologización de lo cultural y lo conceptual se desintegre en los pluralismos consumistas más obscenos del capitalismo tardío consiste en adoptar la misma estrategia filosófica que asumió Lukács para desarrollar el análisis de la ideología de clase —a saber, generalizar el análisis de los vínculos constructivos entre el pensamiento y el *punto de vista* de una clase o grupo, respectivamente, y proyectar una auténtica teoría filosófica del punto de vista que destaque en un primer plano el punto generativo de producción o de transferencia entre la conceptualidad y la experiencia colectiva.)

Lo que hoy se llama a veces «profesionalismo» es, evidentemente, una intensificación más de este sentido «históricamente nuevo» de la relación entre la identidad de grupo y la historia, que en un sentido extraño también conlleva su propio cumplimiento. Por ejemplo, un análisis histórico de las disciplinas impide que éstas aspiren a

una correspondencia con la verdad o con la estructura de la realidad, porque delata el oportunismo con que se readaptan a cualquier tema candente, considerándolo un problema o una crisis inminente (el tema de la postmodernidad es justo una de estas crisis). Así, *Dangerous Currents* de Lester Thurow acaba retratando a los economistas como profesionales que han tenido que abrirse paso desde un área tópica de problemas a otra, de tal manera que el propio campo de problemas parecía disolverse en el proceso; mientras tanto, Stanley Aronowitz y sus colegas han descubierto que (a pesar de la demora en las disposiciones institucionales académicas y de la persistencia de la ilusión ontológica de que los departamentos de ciencia, tomados en conjunto, modelan de algún modo el mundo físico) casi toda la investigación en ciencias duras implica uno u otro tipo de física. Así, por ejemplo, las ciencias de la vida ajenas a la biología molecular son hoy tan pretéritas como la alquimia[14].

Por supuesto, de nada sirve distinguir entre los orígenes y la validez e insistir con paciencia en que el hecho de que se pueda ver que algo ha surgido históricamente no es un argumento contra su contenido de verdad (como tampoco su baja en el índice bursátil académico refleja su falsedad esencial). No sólo sigue habiendo una fuerte sensación de que la historia (y el cambio) es lo opuesto a la naturaleza y al ser, sino que además se considera que lo que parece tener causas humanas y sociales (muy a menudo económicas) es lo contrario a la estructura de la realidad o del mundo. En consecuencia, se desarrolla una suerte de pensamiento histórico que interpreta todo esto como una especie de pánico que se retroalimenta; y basta con mencionar lo inmencionable —que todas estas ciencias atraviesan una evolución histórica— para que aumente el propio ritmo de esa modificación histórica, como si destacar la ausencia de un terreno o fundamento ontológico equivaliera a perder de repente todas las amarras que tradicionalmente habían mantenido la disciplina en su sitio. Ahora, de pronto, en pleno debate sobre su existencia, el canon empieza a desaparecer furiosamente de los departamentos de Inglés, dejando detrás un gran cúmulo de escombros de la cultura de masas y todo tipo de literatura no-canónica y comercial —una suerte de «revolución tranquila» incluso más alarmante que las de Quebec y España, donde los regímenes semifascistas y clericales, bajo el caluroso impacto de la sociedad de consumo, se convirtieron de la noche al día en espacios sociales al estilo de los alegres años sesenta (también esto parece inminente en la Unión Soviética hoy, y de pronto pone en tela de juicio todas nuestras ideas acerca de lo tradicional, de la inercia social y del lento crecimiento de las institu-

14. L. C. Thurow, *Dangerous Currents: The State of Economics*, Nueva York, 1983; ver también S. Aronowitz, *Science and Technology and the Future of Work*, Minneapolis, en prensa.

ciones sociales según Edmund Burke). Sobre todo, comenzamos a cuestionarnos la dinámica temporal de estas cuestiones, que, o bien se ha acelerado, o siempre fue más rápida de lo que podía registrar el anterior ojo de la mente.

Asimismo, esto es precisamente lo que ha ocurrido en el mundo del arte, y confirma el diagnóstico de Bonito Oliva[15] del final de la modernidad como final del paradigma histórico o de desarrollo del modernismo, en el que cada posición formal construía dialécticamente sobre la anterior y creaba un tipo completamente nuevo de producción en los espacios vacíos o a partir de las contradicciones. Pero la perspectiva modernista podría ver esto con un cierto *pathos*: todo se ha hecho ya; la invención formal o estilística es imposible, el arte ha terminado y la crítica lo sustituye. Desde el lado postmoderno de la barrera las cosas no ofrecen este aspecto, y el «final de la historia» significa, simplemente, que todo vale.

Quedan entonces los grupos y las identidades que parecían corresponderles. Precisamente porque la economía, la pobreza, el arte y la investigación científica se han vuelto «históricas» en cierto sentido nuevo (sería mejor llamarlo neohistórico), los vagabundos, economistas, artistas y científicos no han desaparecido; antes bien, la naturaleza de su identidad grupal se ha modificado y se ha vuelto aparentemente más cuestionable, como elegir una moda. Y, en efecto, es casi seguro que la neohistoria, al no contar con otros cauces por donde canalizar las corrientes cada vez más veloces de su río heraclitiano, se dirigirá a la moda y al mercado, que ahora se conciben como una profunda realidad económica y ontológica, tan misteriosa y fundamental como antes lo fuera la naturaleza. La explicación neohistórica deja a los nuevos grupos en su sitio, elimina las formas ontológicas de la verdad y ayuda, aunque sólo sea de boquilla, a una instancia más secular y determinante, al anclar sus hallazgos en el mercado antes que en las modificaciones del capitalismo. El regreso a la historia que hoy se observa en todas partes exige un escrutinio más atento a la luz de esta perspectiva «histórica» —ahora bien, no es exactamente un regreso, sino que se trata de incorporar la «materia prima» de la historia y dejar fuera su función, como una suerte de nivelación y apropiación (en el sentido en que no hace mucho se dijo que los actuales artistas alemanes neoexpresionistas eran afortunados por haber tenido a Hitler). Pero el análisis más sistémico y abstracto de esta tendencia —hacia una organización colectiva que engloba tanto a los negocios como a sus clases marginadas— asigna la condición última de posibilidad sistémica de toda aparición grupal de este tipo (lo que solía llamarse sus causalidades) a la dinámica del propio capitalismo tardío.

15. A. Bonito Oliva, *The Italian Trans-avantgarde*, Milán, 1980.

Ésta es una dialéctica objetiva que a menudo ha repelido a los populistas y que se ha repetido, con mayor estrechez, a modo de paradoja o paralogismo: los nuevos grupos como otros tantos mercados para nuevos productos, como nuevas interpelaciones para la imagen publicitaria. ¿Acaso no es la industria de la comida rápida la solución inesperada —como en filosofía, su cumplimiento y abolición todo en uno— al debate en torno al salario asignable al trabajo del hogar? ¿Acaso las cuotas para minorías no son, ante todo, un reparto de segmentos de tiempo televisivo, y no será que la elaboración de nuevos productos específicos para cada grupo es el reconocimiento más auténtico que una sociedad de negocios puede ofrecerles a sus otros? Entonces, y en definitiva, ¿no dependerá la lógica del capitalismo del derecho por igual al consumo, como antes lo hiciera del sistema salarial o de un conjunto uniforme de categorías jurídicas aplicables a todos? O, por otro lado, si el individualismo realmente ha muerto, ¿acaso el capitalismo tardío no está tan hambriento y sediento de la diferenciación luhmanniana y de la producción y proliferación infinitas de todo tipo de nuevos grupos y neoetnicidades, como para que podamos considerarlo como el único modo de producción verdaderamente «democrático» y, sin duda, el único modo «pluralista»?

Aquí deben distinguirse dos posturas, y ambas son erróneas. Por un lado, para una «razón cínica» adecuadamente postmoderna (y en el espíritu de las preguntas retóricas anteriores) los nuevos movimientos sociales son simplemente el resultado, los concomitantes y productos, del propio capitalismo, en su fase final y más libre de restricciones. Por otro lado, para un populismo radical-liberal tales movimientos deben contemplarse siempre como victorias locales y dolorosos logros y conquistas de pequeños grupos de personas en lucha (que, a su vez, expresan la lucha de clases en general, tal y como ésta ha determinado a todas las instituciones de la historia, incluyendo en gran medida al propio capitalismo). En dos palabras, y hablando en plata, ¿son los «nuevos movimientos sociales» consecuencias y efectos secundarios del capitalismo tardío? ¿Son nuevas unidades generadas por el propio sistema en su interminable autodiferenciación interna y autorreproducción? ¿O son, precisamente, nuevos «agentes de la historia» que nacen resistiéndose al sistema, formas de oposición a éste que lo fuerzan, contra la dirección de su lógica interna, a sufrir nuevas reformas y modificaciones internas? Pero esta oposición es falsa, y sería igual de satisfactorio decir que ambas posiciones son correctas; el tema crucial es un dilema teórico que ambas reproducen, a saber, el de una aparente elección explicativa entre las alternativas de la instancia de acción y el sistema. Sin embargo, en realidad no hay tal opción, y ambas explicaciones o modelos —absolutamente incon-

sistentes entre sí— son también inconmensurables y se deben separar con rigor y, a la vez, utilizarse de manera simultánea.

Pero quizás la alternativa entre las instancias activas y el sistema sea el viejo dilema del marxismo —voluntarismo *versus* determinismo— envuelto ahora con un nuevo material teórico. Así me lo parece a mí, pero el dilema no se circunscribe a los marxistas; ni tampoco su fatal reaparición es particularmente humillante o vergonzosa para la tradición marxiana, puesto que los límites conceptuales que delata parecen más cercanos a los límites kantianos de la mente humana. Pero del mismo modo que identificar el dilema base-superestructura con el viejo problema mente-cuerpo no desacredita ni reduce necesariamente al primero, sino que más bien replantea el segundo en términos de una previsión distorsionada e individualista de lo que resulta ser una antinomia social e histórica, también aquí la identificación de formas filosóficas precursoras de la antinomia entre voluntarismo y determinismo las reescribe genealógicamente como versiones previas de ésta. En el propio Kant, claramente, esta «versión previa» es la superposición y coexistencia de los dos mundos paralelos del nóumeno y el fenómeno; pero, si bien parecen ocupar rigurosamente el mismo espacio, sólo uno (como las ondas o las partículas) puede ser «captado» por el ojo de la mente en un punto dado. Así pues, la libertad y la causalidad en Kant repiten una dialéctica absolutamente comparable a ésta de las instancias activas y el sistema, o —en su forma práctica política o ideológica— voluntarismo versus determinismo. Porque, en Kant, el mundo fenoménico está «determinado» en la medida en que las leyes reinan en él con suprema autoridad y no toleran ninguna excepción. Tampoco sería la «libertad» tal excepción, puesto que evoca una inteligibilidad por completo distinta y simplemente no cuenta en el sistema causal, ni siquiera como inversión o negación de éste. En ese sentido la libertad, que caracteriza en igual medida al mundo humano y social cuando sus individuos se comprenden como algo en sí mismos, sólo puede entenderse como un código alternativo a las realidades, que también son —en otro mundo— causales (en realidad, esa comprensión no puede ser conceptual, pero las resonancias kantianas del período existencialista de Sartre sugieren cómo sería esto, aunque el punto central del *noumenon* es, precisamente, que no se puede «parecer» a nada). Kant mostró que no podemos aspirar a usar estos códigos juntos ni coordinarlos de ninguna manera significativa; y, sobre todo, que sería inútil (y metafísico) encadenarlos en una «síntesis». No sugirió exactamente, en mi opinión, que estuviésemos por tanto condenados a alternar entre ambos; pero ésa parecería ser la única conclusión posible.

Un precursor aún más temprano de esta versión kantiana de lo

que parece ser la antinomia del cambio histórico y la praxis colectiva reconduce nuestra atención hacia un rasgo muy diferente del dilema, ya que esta versión —más activamente ética que la de Kant (quien sólo presupone la existencia y posibilidad de una conducta correcta)— intenta, con bastantes problemas, reconciliar la «causalidad», o el «determinismo», con la posibilidad misma de la acción. Por supuesto, el debate de la predestinación[16] presenta contradicciones mucho más dramáticas que las formas burguesas y proletarias posteriores, y más seculares, que hemos abordado en Kant y Marx; la torpeza de sus «soluciones» le es más incómoda a la mente moderna. Aun así, no hay duda de que cierta concepción de la pansincronía divina, de la previsión providencial o la predestinación absoluta de todos los actos de la historia, es la desconcertante primera forma con que las personas («occidentales») intentaron concebir la lógica de la historia como un todo, y formular su interrelación dialéctica y su *telos*. Preguntarme, por tanto, cómo puede concordar siempre la necesidad de mis actos futuros con mis obligaciones activas para conseguir que éstos se realicen de la forma correcta equivale a la misma ansiedad a la que habrán de enfrentarse más adelante los activistas políticos, cuando parezca que una doctrina de la necesidad e inevitabilidad históricas amenaza con minar su determinación militante. El equivalente de la conocida *reductio ad absurdum* de James Hogg (en la que uno de los elegidos concluye que es libre para cometer cualquier crimen o barbaridad que se le pase por la cabeza[17]) sería entonces —*mutatis mutandis*— la figura, aparentemente más respetable, del *Kathedersozialist*, o quizás los «renegados» y revisionistas de la Segunda Internacional.

No obstante, es posible que los ideólogos del debate de la predestinación encontrasen una «solución» que, bien pensado, no es ni por asomo tan ridícula como cabría suponer, y que además es auténticamente dialéctica o constituye, como poco, un admirable salto creativo de la imaginación filosófica. «Los signos externos y visibles de la elección interna»: la fórmula posee el mérito de incluir y reconocer una libertad a la que burla y aventaja en un solo gesto. Su rigor conceptual resuelve sus problemas descalificándola, a la vez que la eleva a un nivel superior: mi libre elección de la acción correcta no me capacita para ser uno de los elegidos ni me da derecho a la salvación, pero es el signo y la marca externa de ésta. Mi libertad y mi praxis están, pues, arropadas por el más amplio esquema

16. Su relevancia se acentúa históricamente si, con Weber, consideramos que es un acontecimiento teórico singular que, de algún modo, se coordina con ese otro acontecimiento histórico, igualmente único, que es la emergencia del capitalismo (y del «Oeste»). Véase apartado III de este capítulo.

17. J. Hogg, *Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*, 1824; reimpresión: Londres, 1924 (trad. cast.: *Memorias privadas y confesiones de un pecador justificado*, Madrid, 1977).

«determinista», que para empezar ya prevé mi capacidad para este angustioso encuentro con la libre elección. La distinción posterior entre lo individual y lo colectivo puede verter alguna luz sobre esta anticuada maquinaria de clarificación, ya que explicita un poco más la manera en que la propia condición de posibilidad del compromiso y la acción individuales se da dentro del desarrollo de lo colectivo. En ese sentido, jamás hay una alternativa entre el voluntarismo y el determinismo (que es exactamente lo que los teólogos querían discutir): mi compromiso con la praxis no es, por tanto, una prueba en contra de la doctrina de las circunstancias objetivas (esté o no «madura» la situación) sino que, por el contrario, da testimonio de esta última desde el interior y la confirma; de igual modo, el voluntarismo «pueril» o suicida la confirma a la inversa, al ser por su parte un producto de las circunstancias sociales tanto como lo es la praxis colectiva. Es evidente que la distinción no resuelve nada desde el punto de vista individual o existencial, porque, como la «astucia de la razón» de Hegel o la «mano invisible» de Adam Smith (por no hablar de la *Fábula de las abejas* de Mandeville), de lo que se trata es, por encima de todo, de seguir a nuestra propia naturaleza y pasión. Podemos atisbar en qué punto el «determinismo» o una lógica colectiva de la historia gira en torno a estas elecciones y pasiones y las reinserta en un nivel superior, si creemos no sólo que tales pasiones y valores son sociales, sino que la misma propensión a que una lógica de las circunstancias nos desmoralice y disuada, nuestra tendencia a apropiarnos de ella como excusa y coartada de la pasividad y de una retirada contemporizadora, también es social; por eso, se incluye en la perspectiva más amplia aunque siga siendo una elección libre en el sentido individual. En otras palabras, nuestra reacción a la necesidad es una expresión de libertad.

Al mismo tiempo, parece que las dos versiones que hemos analizado, la teológica y la dialéctica, engañan al presente y a sus angustiosas elecciones al cambiar la perspectiva y dirigirla a los finales mismos del tiempo: la teología, desplegando todo hacia adelante a partir de un principio donde ya está todo predicho; la dialéctica, que «levanta el vuelo al atardecer», pronunciándose sobre la necesidad histórica de lo que ya ha tenido lugar (si ocurrió así, fue porque tenía que ocurrir así). Pero lo que tenía que ocurrir incluía todas las formas de la acción individual, en gran medida las convicciones que albergaban estas formas sobre su propia libertad y eficacia. Esta fábula se puede aplicar, quizás a la inversa, a la Revolución Cubana. Como se sabe, el antiguo Partido Comunista de Cuba no participó hasta el último momento, debido a su estimación de la «posibilidad histórica objetiva». Podemos deducir una lección superficial sobre el efecto debilitador de creer en la inevitabilidad histórica y en las capacidades vigorizantes de ciertos voluntarismos. Sin embargo, des-

de una perspectiva más amplia se ha sostenido[18] que, fuera cual fuera el cálculo inmediato y la decisión práctica del partido en aquel momento, su labor entre los trabajadores cubanos durante las décadas anteriores había desempeñado un papel de incalculable valor para la victoria revolucionaria final, de la que no fue inmediatamente responsable. La creación de una cultura y una conciencia revolucionarias —en los términos de la imagen de Marx del «topo de la historia»— es una forma de instancia activa tanto como la lucha final: pero también forma parte de las circunstancias objetivas y de las necesidades históricas que, desde un ángulo práctico más inmediato, parecen incompatibles con la acción y las instancias activas.

Por supuesto, estas «soluciones filosóficas» (que, como dijimos, proceden por diferenciación de códigos y modelos incompatibles, y que intenté reformular en la doctrina de los niveles en *The Political Unconscious*) siguen residiendo en el mundo fenoménico y pueden, por tanto, transformarse en pretextos filosóficos: toda ciencia es también y necesariamente ideología a la vez, ya que no podemos sino adoptar la postura del sujeto individual respecto a lo que en vano intentó situarse más allá de las perspectivas de la subjetividad individual. No obstante, la propuesta encierra una relevancia inmediata para el tema de los «nuevos movimientos sociales» y su relación con el capitalismo, porque ofrece la posibilidad simultánea de sostener un compromiso político activo junto a una desengañada actitud de realismo y reflexión sistémicos, en lugar de una elección estéril entre ambas cosas.

Asimismo, si objetamos que el dilema filosófico o antinomia sólo tiene validez para el cambio absoluto (o revolución), y que estos problemas desaparecen cuando las aspiraciones se reducen a reformas puntuales y a las luchas cotidianas de lo que podemos llamar, metafísicamente, una suerte de política local (donde las perspectivas sistémicas ya no se sostienen), habremos identificado el tema básico de la política de lo postmoderno, así como el factor central del debate de la «totalización». La política antigua procuraba coordinar luchas locales y globales, por así decirlo, y conferir al motivo local inmediato de la lucha un valor alegórico, a saber, representar la lucha global y encarnarla en un aquí-y-ahora que, de este modo, se transfiguraba. La política sólo funciona cuando cabe coordinar estos dos niveles: si no, por un lado, se distancian y entablan una lucha abstracta (incorpórea y fácilmente burocratizable) por el estado y en torno a él; y, por otro, derivan en una serie interminable de temas de vecindario cuya «mala infinitud» reviste en la postmodernidad (donde es la única forma que queda de política) algo del darwinismo social de Nietzsche y de la euforia heredada de una

18. Debo esta apreciación a John Beverley.

revolución metafísica permanente. A mi modo de ver, esta euforia es una formación de compensación en unas circunstancias en las que, de momento, la política auténtica (o «totalizante») ya no es posible; es necesario añadir que lo que se pierde en su ausencia, la dimensión global, es precisamente la dimensión de la economía, o del sistema, o de la empresa privada y el afán de lucro, que no se pueden desafiar a escala local. Creo que, *en attendant*, será políticamente productivo (y seguirá siendo una forma modesta de política auténtica por derecho propio) estar muy atentos a síntomas como la mengua de la visibilidad de esa dimensión global, atender a la resistencia ideológica al concepto de totalidad, así como a esa navaja epistemológica del nominalismo postmoderno que corta las evidentes abstracciones del sistema económico y la totalidad social, tal que a una anticipación de lo «concreto» le sustituye lo «meramente particular», eclipsando lo «general» (con la forma del propio modo de *producción).*

No obstante, que los «nuevos movimientos sociales» sean postmodernos, en cuanto efectos y consecuencias del «capitalismo tardío», es casi una tautología sin ninguna función valorativa. Es más probable que lo que a veces se define como nostalgia de un antiguo tipo de política de clases sea, por lo general, una simple «nostalgia» de la política *tout court*: dada la manera en que los períodos de intensa politización, y los períodos consiguientes de despolitización y retirada, se amoldan a los grandes ritmos económicos del *boom* y quiebra del ciclo de los negocios, describir este sentimiento como «nostalgia» es poco más o menos tan correcto como considerar que el hambre del cuerpo antes de cenar es una «nostalgia de la comida».

Quizás podamos disentir de las formulaciones programáticas de algunos ideólogos de la política postmoderna en el contenido de las afirmaciones, más que en su forma. La ejemplar descripción de Laclau y Mouffe del funcionamiento de la política de alianzas —estableciendo un eje de «equivalencia» a lo largo del cual se alinean los partidos— nada tiene que ver, como ellos mismos señalan, con el contenido de los temas en torno a los cuales se construye la equivalencia. (Tienen en cuenta, por ejemplo, la posibilidad teórica de que, en una coyuntura específica y única, «lo que ocurre en *todos* los niveles de la sociedad... [pueda estar] absolutamente determinado por lo que ocurre en el nivel de la economía»[19].) Obviamente, la equivalencia se aglutinará a menudo en torno a temas que no son relativos a la clase, como el aborto o la energía nuclear. Lo que afirman los «nostálgicos de la política de clases» en tales circunstancias no es que estas alianzas sean «incorrectas», signifique esto lo que signifique, sino que, en general, no son tan duraderas como las

19. E. Laclau y C. Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy*, Londres, 1985, p. 77.

que sí se organizan alrededor de la clase; o, mejor dicho, que tales alianzas se convierten en fuerzas y movimientos más duraderos si se desarrollan en la dirección de la conciencia de clase. Puesto que desafortunados adalides postmodernos me han acusado en ocasiones de «desaprobar» los movimientos que no se basan en la clase (y me han recomendado en su lugar la Rainbow Coalition)[20], quisiera indicar aquí que la experiencia Jackson es ejemplar a este respecto, ya que pocas veces emite Jackson un discurso que no «construya» la experiencia de la clase trabajadora como mediación en torno a la cual la equivalencia de la coalición encuentra su cohesión activa. Y esto es, precisamente, lo que significa la retórica de la política de clases y el lenguaje de la totalización, operación que Jackson casi ha reinventado para nuestros días en el ámbito político.

Respecto a la «totalización» misma (que, evidentemente, los postmodernos consideran como uno de los más sórdidos vicios residuales, al que hay que erradicar de la salud y el estado físico populista de la nueva era), los individuos, como Humpty Dumpty, no pueden hacer que signifique lo que ellos quieren que signifique. A la luz de la *doxa* actual («totalizar no significa sólo unificar, sino más bien unificar sin perder de vista el poder y el control; y, como tal, este término apunta a las relaciones ocultas de poder tras nuestros sistemas humanistas y positivistas de unificar materiales dispares, sean estéticos o científicos»)[21], sólo podemos revisar pacientemente la historia real del mundo —de modo similar a como se rescatan las historias de las minorías o de las clases marginadas que han caído en el olvido— y después dejarla sin más.

El término —una acuñación sartreana vinculada al proyecto de la *Crítica de la Razón Dialéctica*— debiera distinguirse claramente desde el principio de esa otra palabra estigmatizada, *totalidad*, a la que volveré más adelante. En efecto, si a veces parece que la palabra *totalidad* sugiere que se puede disponer de una panorámica privilegiada del todo, que también es la Verdad, entonces el proyecto de totalización implica exactamente lo contrario y adopta como premisa la imposibilidad de que los sujetos humanos individuales y biológicos se imaginen tal posición, y mucho menos la adopten o consigan. «De vez en cuando», dice Sartre en algún sitio, «se hace una recapitulación parcial». Desde una perspectiva o punto de vista, y por muy parcial que sea, la recapitulación marca al proyecto de totalización como respuesta al nominalismo (discutiremos esto más adelante, con una referencia concreta a Sartre). Lo primero que de-

20. Véase D. Kellner (ed.), *Postmodernism/Jameson/Critique*, Washington, 1989, pp. 324 ss. Fragmentos de esta conclusión se publicaron originalmente como réplica a las diversas críticas contenidas en este volumen, y fueron publicados de nuevo por separado en *New Left Review*, 176 (1989), pp. 31-45.

21. L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, Nueva York, 1988, p. xi.

bemos tener en cuenta respecto a las totalizaciones de la modernidad y las «guerras contra la totalidad» de la postmodernidad es precisamente esa situación social e histórica concreta, antes de que encontremos posibles respuestas para ella.

Si el significado de una palabra es su uso, el mejor modo de comprender la «totalización» en Sartre es a través de su función: englobar y hallar un mínimo denominador común para las dos actividades gemelas de la percepción y la acción. Un Sartre más joven había combinado ya estas actividades a través de uno de sus rasgos dominantes bajo el concepto de negación y nihilización (*néantisation*), ya que para él tanto la percepción como la acción eran formas a través de las cuales el mundo existente era negado y convertido en otra cosa (las complicaciones que encierra afirmar esto sobre la percepción —o cognición— son parte de la carga de su gran libro temprano *Lo imaginario*, donde, por ejemplo, la percepción de los sentidos se caracteriza por la fuerte consciencia de que el color o la textura es sobre todo *no* yo, *no* conciencia). La «nihilización», pues, era ya para el Sartre de *El ser y la nada* un concepto totalizador, por así decirlo, porque intentaba unir los ámbitos gemelos de la contemplación y la acción procurando disolver al primero en el segundo. Esto se reforzó más adelante con el término equivalente de «praxis», que también engloba percepción y pensamiento (excepto para algunos intentos burgueses —curiosamente, especializados en ambas áreas— de escapar a esa humillante sumisión). Una imagen reminiscente y debilitada de la psicología de la Gestalt nos ayudará ahora a concretar las ventajas de considerar la nueva palabra «totalización» como equivalente de la «praxis» misma. No se puede negar que el concepto se elabora, en parte, para acentuar la unificación inherente a la acción humana; y también para destacar que lo que antes se llamaba negación también se puede ver como la forja de una nueva situación —la unificación de un constructo, la interrelación de una nueva idea con las antiguas, la obtención activa de una nueva percepción, bien sea visual o auditiva, su conversión forzada en una nueva forma—. Hablando con rigor, totalizar en Sartre equivale a ese proceso por el que un agente, impelido activamente por el proyecto, niega el objeto o artículo concreto y lo reincorpora al más amplio proyecto-en-curso. Filosóficamente, y a menos que se produzca una auténtica mutación de la especie, es difícil ver cómo la actividad humana en la fase tercera, o postmoderna, del capitalismo podría eludir o evadir esta fórmula tan general, si bien la intención de algunas imágenes ideales de la postmodernidad —sobre todo la esquizofrenia— es claramente criticarla e impedir que ésta las asimile o las subsuma. En cuanto al «poder», también está claro que la praxis o totalización siempre apunta a asegurarse el frágil control o supervivencia de un sujeto

aún más frágil, en un mundo que es absolutamente independiente y no se somete a los caprichos ni a los deseos de nadie. Quizás quepa argumentar que quienes carecen de poder no lo desean, que «la izquierda quiere perder» (como dijera en cierta ocasión Baudrillard), que en tan corrupto universo el fracaso y la debilidad son más auténticos que los «proyectos» y las «recapitulaciones parciales». Pero dudo de que mucha gente comparta esta opinión; sin duda, para merecer una admiración plena esta actitud tendría que absolutizarse hasta el extremo en que lo hace el budismo, y, sea como fuere, es obvio que tampoco es ésta la lección que extraemos de la campaña de Jackson. Respecto a las terribles imágenes de *1984*, son aún más absurdas en el período Gorbachov que antes; y proclamar de un tirón la muerte del socialismo y airear mensajes espeluznantes sobre su totalitaria sed de sangre es, como poco, una operación difícil y contradictoria.

Por ello, parece más plausible interpretar la hostilidad hacia el concepto de «totalización» como un rechazo sistemático de las ideas e ideales de la praxis como tal, o del proyecto colectivo[22]. En cuanto a su aparente cognado ideológico, el concepto de «totalidad», veremos más adelante que debe comprenderse como una forma filosófica de la idea de un «modo de producción», noción que, desde el punto de vista estratégico, a lo postmoderno le interesa evitar o excluir.

Pero debemos decir una última palabra sobre algunos de los disfraces más filosóficos de estas disputas. La «totalidad» y la «totalización», usadas indistintamente, se toman por signos no ya de un estalinismo de la mente sino de una supervivencia propiamente metafísica repleta de ilusiones de verdad, un bagaje de primeros principios, un apetito escolástico por el «sistema» en su sentido conceptual, un anhelo de clausura y certeza, una creencia en la noción de centralidad, un compromiso con la representación y otros antiguos modos de pensar. Es curioso que, a la vez que los pluralismos de nuevo cuño del capitalismo tardío y en pleno declive palpable de toda praxis o resistencia política activa, tales formalismos absolutos empiecen a abrirse camino. Éstos diagnostican la supervivencia del contenido dentro de una operación intelectual dada, como signo delator de una «creencia» en sentido antiguo, como una mancha que deja tras de sí la persistencia de axiomas metafísicos y presuposiciones ilegítimas que, siguiendo el programa básico de la Ilustración, aún no se han suprimido. Está claro (en gran medida, por su cercanía a John Dewey y a cierto pragmatismo) que el propio marxismo

22. A lo que sólo queda añadir la obvia paradoja de que la *Crítica*... de Sartre también es, de hecho, no sólo en gran medida una teoría de *grupos*, sino también una teoría que, inacabada como está, parece sentirse relativamente incómoda con la categoría más amplia de la clase social.

debe de sentir una gran inclinación a desafiar presuposiciones disimuladas que, no obstante, considera que son ideología, al igual que desenmascara el privilegio que se le da a cierto tipo de contenido al identificarlo como «reificación». En todo caso, la dialéctica no es exactamente filosofía en ese sentido, sino más bien esa otra cosa extraña que es la «unidad de teoría y práctica». Su ideal (que implica, como es de sobra conocido, la realización y abolición de la filosofía en un solo gesto) no es inventar una filosofía *mejor* que, al contrario de las famosas leyes de la gravedad de Gödel, se proponga librarse por completo de las premisas, sino más bien transformar el mundo natural y social en una totalidad significativa de manera que la «totalidad» en forma de sistema filosófico ya no sea necesaria.

Pero hay un argumento existencial que a menudo se oculta y presupone en estas actitudes antiutópicas, hoy ya convencionales, desencadenadas por toda una serie de términos estigmatizados, desde la «identidad» tal y como la plantea la filosofía de la Escuela de Frankfurt hasta el lenguaje emparentado de la «totalización» (Sartre) y la «totalidad» (Lukács) al que ya nos hemos referido aquí; también, y no en menor medida, el propio lenguaje de la Utopía, que ahora se considera generalmente una palabra clave de la transformación sistémica de la sociedad contemporánea. Este argumento oculto hace que el término final o clave de todos los temas afines sea una u otra variante de la idea de «reconciliación» (*Versöhnung*), que sigue siendo esencialmente hegeliana: esto es, la ilusión de la posibilidad de una reunión final entre un sujeto y un objeto radicalmente rotos o alejados entre sí, o incluso de una nueva «síntesis» entre ellos (el término delata su deuda con las versiones esquemáticas y resumidas que de Hegel ofrecen los manuales). Así pues, este sentido de la «reconciliación» se asimila a una u otra ilusión o metafísica de la «presencia», o a su equivalente en otros códigos filosóficos postcontemporáneos.

El pensamiento antiutópico, por tanto, implica aquí una mediación crucial que no siempre explica. Sostiene que la ilusión social o colectiva de la utopía, o de una sociedad radicalmente distinta, está viciada sobre todo porque está transida de una ilusión personal o existencial que, a su vez, está viciada desde el comienzo. Según este argumento más profundo, que la metafísica de la identidad funcione por doquier en la vida privada es lo que le permite proyectarse a la política y a lo social. Por supuesto, este razonamiento (bien sea implícito o explícito) delata una vieja concepción de clase media según la cual lo colectivo y lo político es irreal, un espacio sobre el que se proyectan peligrosamente obsesiones subjetivas y privadas. Pero, a su vez, esta idea es efecto de la ruptura entre la existencia pública y la privada en las sociedades modernas, y puede asumir formas familiares y de bajo nivel tales como describir el movimiento

estudiantil en términos de revuelta edípica. Sin embargo, el pensamiento antiutópico contemporáneo ha erigido argumentos mucho más complejos e interesantes sobre esta base aparentemente agotada y poco prometedora.

Asimismo, las secuelas políticas de este primer movimiento que condena la visión política en virtud de la ilusión existencial piden respuestas de otra índole que no abordaremos aquí. La más importante de estas conclusiones es que el pensamiento utópico —aunque en apariencia sea benigno, si no ya totalmente ineficaz— es en realidad peligroso y aboca, entre otras cosas, en los campos de Stalin, Pol Pot y (recién redescubiertas durante el período del bicentenario) las «masacres» de la Revolución Francesa (que a su vez nos remiten inmediatamente al pensamiento siempre vital de Edmund Burke, que nos advirtió de la violencia que estaba destinada a surgir de la *hubris* de todo intento humano de alterar y transformar el tejido orgánico del orden social vigente).

Pero a menudo coexiste con ésta una «conclusión» muy diferente: el temor o fantasía libidinal de que la sociedad utópica, la utópica «reconciliación de sujeto y objeto», sea de algún modo un lugar de renuncia, de vida simplificada, de erradicación de la emocionante diferencia urbana y donde muten los estímulos sensoriales (aquí, el miedo a la represión sexual y al tabú se expresa explícitamente); un lugar, por último, donde se regrese a las simples formas aldeanas «orgánicas» de «idiotez rural», y donde se haya amputado todo lo que de interesante y complejo tiene la «civilización occidental». Este temor o ansiedad frente a la «Utopía» es un fenómeno ideológico y psicológico que merece una investigación sociológica por sí mismo. En lo que atañe a su expresión intelectual, sin embargo, el fallecido Raymond Williams la ha despachado sucintamente respondiendo que el realismo social no será más simple que el capitalismo, sino mucho más complicado; y que imaginarse la vida diaria y la organización de una sociedad en la que, por vez primera en la historia humana, los seres humanos ejerzan un control absoluto sobre sus propios destinos, impone a la mente exigencias de una dificultad que intimida a los sujetos del actual «mundo administrado», y que a menudo, comprensiblemente, les aterrorizan.

Pero expresarlo en estos términos equivale también a recordar que es el ideal socialista el que finalmente intenta poner fin a la metafísica y proyectar los primeros elementos de una imagen de una «era humana» hecha realidad, donde la «mano oculta» de Dios, la naturaleza, el mercado, la jerarquía tradicional y el liderazgo carismático habrán desaparecido definitivamente. Así pues, una de las contradicciones de las posturas antiutópicas contemporáneas (y no es la menor) consiste en que aquello que, muy correctamente, se tilda de metafísico en las ilusiones existenciales de la reconciliación

y la presencia se «proyecta» sobre un ideal político secular que, de hecho, por vez primera desea dar por terminada la autoridad metafísica a escala de la sociedad humana.

Sin embargo, el contenido filosófico del pensamiento antiutópico debe localizarze en lo que hemos denominado paso intermedio, a saber, la combinación de la «identidad» con una u otra forma de «reconciliación» dialéctica, a la que volvemos ahora. Irónicamente, la fuerza de este punto del argumento es relativamente dialéctica, ya que lo que recalca en general no es la experiencia inmediata de la reconciliación o de la presencia —cuya auténtica existencia pocos sostendrían, excepto algunos místicos—, sino más bien el daño infligido por la ilusión de su posible existencia futura o, lo que viene a ser lo mismo, más bien su presuposición lógica, su implicación en nuestros conceptos de trabajo. Así pues, por empezar con este segundo peligro, conceptos como «sujeto» y «objeto» estarán viciados porque parecen suponer la idea (y por tanto se basan lógicamente en ella) de la «reconciliación» entre sujeto y objeto, idea que es ilusoria. De este modo, quienes manipulan tales conceptos «dialécticos» —*digan* lo que digan después sobre las posibilidades concretas de reconciliación (y los lectores de Adorno no se van a sentir muy a gusto con esta línea argumentativa)— no obstante perpetúan, por implicación lógica, la síntesis «fundacional» oculta en algo que parece cumplirse así en un esquema casi narrativo o, incluso, histórico —un momento de «unidad primigenia» anterior a la separación de sujeto y objeto y reinventado al final del tiempo, cuando sujeto y objeto son «reconciliados» de nuevo—. Surge así una tríada nostálgico-utópica que se identifica adecuadamente como «visión de la historia» marxista: una edad dorada antes de la caída, esto es, antes de la disociación capitalista, que puede localizarse donde se quiera, en el comunismo primitivo o en la sociedad tribal, en la *polis* griega o renacentista, en la comuna agrícola de cualquier tradición nacional o cultural anterior al poder estatal; luego, la «edad moderna» o, en otras palabras, el capitalismo, y, después, cualquier imagen utópica a la que queramos apelar para sustituirla. Pero, si no me equivoco, la idea de una «caída» a la civilización, a lo moderno, a la «disociación de la sensibilidad», es más bien un rasgo de la crítica de derechas al capitalismo anterior a Marx, cuya versión más conocida por los humanistas es la concepción de la historia de T. S. Eliot; la concepción marxista de una multiplicidad de «modos de producción» vuelve prácticamente impensable esta narrativa nostálgica sobre la tríada.

En el caso de Adorno y Horkheimer, por ejemplo, la originalidad característica de su idea de una «dialéctica de la ilustración» es que excluye todo comienzo o primer término y describe específicamente la «ilustración» como un proceso «siempre-ya-en-marcha»,

cuya estructura radica, precisamente, en que genera la ilusión de que lo que la antecedió (que también era una forma de ilustración) era el momento «original» del mito, la unión arcaica con la naturaleza, siendo la vocación de la ilustración «propiamente dicha» el borrarla. Por tanto, si se trata de contar un relato histórico hemos de leer a Adorno y Horkheimer como si plantearan una narrativa sin comienzo en la que la caída, o disociación, siempre está ya ahí. Sin embargo, si decidimos releer su libro como un diagnóstico de las peculiaridades, límites y patologías estructurales de la visión histórica o de la propia narrativa, podemos llegar a la muy distinta conclusión de que parece que la extraña imagen reminiscente de la «unidad primigenia» se proyecta siempre *a posteriori* sobre cualquier presente que el ojo histórico localice como su pasado «inevitable», que se esfuma sin dejar rastro cuando la visión frontal se desplaza sobre ella.

La influyente versión que de todo esto sostiene Derrida, articulada en torno a la propia versión primordial de Rousseau, es más sutil y compleja que el análisis que hemos esbozado antes, al incluir el propio lenguaje que utilizó el utopista para evocar un estado que, por definición, carece del lenguaje. Aquí, la confusión conceptual o el error filosófico (cuestiones de la «conciencia» y el pensamiento) se han sustituido por las fatalidades de las estructuras oracionales, a las que no se les puede obligar a hacer lo que el «pensador» utópico necesita, esto es, obtener algo radicalmente distinto de su habla y escritura presentes. A su vez, puesto que ese «presente» del hablar y del escribir es ilusorio (ya que las oraciones deben moverse en el tiempo según las leyes del círculo hermenéutico), apenas se puede recurrir a él para que ofrezca una imagen adecuada de un presente o de una presencia situados en alguna otra parte del «tiempo». La concepción de Derrida de una suplementariedad se ha incluido a menudo entre el arsenal antiutópico de armas y discusiones polémicas; quizá sea preferible ver si no se podría leer de otro modo, como un conjunto de consecuencias extraíbles de la propia oración.

No obstante, cuando se vuelve a proyectar desde el ámbito lingüístico sobre el existencial a modo de una suerte de «ideología» derridiana, esta postura ante la «reconciliación» se combina con otras versiones en una especie de ética de la temporalidad cuya mejor expresión se da en un viejo lenguaje sartreano (a pesar de que la enérgica ruptura entre el estructuralismo emergente y la fenomenología sartreana oscureció la herencia sartreana, por no decir que la ocultó). En *El ser y la nada*, por ejemplo, la «presencia» o la reconciliación entre sujeto y objeto se orquesta como el anhelo ineludible pero imposible (del «ser-para-sí» o conciencia) de incorporar la plenitud estable del «ser-en-sí» de las cosas: lo que constituye la conciencia en primer lugar es ese preciso anhelo de absorber el «ser» sin

convertirse directamente en una cosa o, en otras palabras, morir. Toda la temporalidad humana es arrastrada por este espejismo de la plenitud de la reconciliación sujeto-objeto que, aunque situada justo ante nosotros, está sin embargo fuera de nuestro alcance: y la ventaja de la terminología fenomenológica de Sartre es que extiende este drama mucho más allá de lo meramente epistemológico o estético y muestra cómo funciona, tanto en los intersticios y micrologías de la vida cotidiana como en las instancias y conflictos metafísicos más elevados. Así, el hecho mismo de beber con sed un vaso de agua despliega una espectral inminencia de la plenitud de la sed saciada, que se aleja entonces en el pasado sin lograr realizarse.

El espejismo del ser, que también rige nuestras ambiciones y gustos, nuestra sexualidad y nuestros modos de tratar a otras personas, nuestro ocio y nuestro trabajo, inspira un diagnóstico y una ética de fácil traducción a una versión «textual» o deconstructiva: el esfuerzo de imaginar un modo de vivir que pudiera evitar radicalmente estas ilusiones que ya Sartre consideraba metafísicas: una vida en el tiempo capaz de prescindir del anhelo de convertirse en el «en-sí-para-sí» («lo que las religiones llaman Dios»), y que alcanzase incluso a la microestructura de nuestros gestos y sentimientos mínimos. Este ideal ético de una existencia humana anti-trascendente (que Sartre llama «autenticidad» y que sus propias secuelas filosóficas fragmentarias fueron incapaces de desarrollar plenamente en términos de una existencia puramente individual) es, sin duda, una de las concepciones más excelsas de todas las de la Ilustración post-nietzscheana, que le sigue el rastro a la religión, la metafísica y la trascendencia hasta los espacios y acontecimientos de aspecto más secular de un mundo moderno tan sólo en apariencia «ilustrado». Guarda una relación mucho más estrecha con el enfoque derridiano de lo metafísico que con el concepto de Ilustración de Adorno. Si bien éste siente una clara admiración hacia Sartre, rechaza sin tregua el enfoque individual del pensamiento y el análisis existenciales, que considera inseparables de la obra de su gran adversario político y filosófico, Heidegger.

Pero lo que merece la pena preguntarse hoy ante este planteamiento aparentemente utópico e irrealizable de una existencia auténtica o «textualizada» en plena postmodernidad es si no se habrá realizado ya socialmente en algún sentido, y si no será precisamente una de las transformaciones de la vida cotidiana y del sujeto psíquico designadas por el término postmoderno. En tal caso, la crítica a las sombras y los rasgos metafísicos que persisten en la modernidad se transforma paradójicamente en una reproducción del triunfo postmoderno sobre los restos metafísicos de lo moderno, y exigir que se destierre toda ilusión respecto a la identidad psíquica o el sujeto centrado, perseguir el ideal ético de un buen vivir «esquizo-

frénico» y molecular y abandonar inexorablemente el espejismo de la presencia, quizás sea más una descripción de nuestro actual modo de vida que su rechazo o subversión. La vida de Adorno terminó en el umbral de este «nuevo mundo», que concibió sólo de manera intermitente y profética; pero su postura ante la imposibilidad de la trascendencia y la metafísica sigue siendo instructiva, aunque sólo sea para dejar claro que el lamento por la pérdida de estas cosas no tiene por qué ser conservador o nostálgico: porque Adorno no vio en la pérdida de la vocación metafísica y especulativa de la filosofía un programa para restaurarla sobre el modo del «como si», sino más bien un supremo síntoma histórico de la tecnocratización de la sociedad contemporánea.

Ahora bien, cabe extraer otra conclusión de este largo *excursus* sobre las presuposiciones existenciales del pensamiento antiutópico contemporáneo, pues éste sugiere que, en vez de fundir la metafísica individual y existencial de la presencia, de la plenitud o de la «reconciliación», con la voluntad política de transformar el sistema social, debemos romper el vínculo entre ambas. La premisa sin analizar de este nuevo conservadurismo fue que la visión política de una sociedad radicalmente diferente era, de algún modo, una proyección de la metafísica personal de la identidad, y por tanto debía rechazarse junto con esta última. Política e ideológicamente, sin embargo, la situación es, de hecho, la contraria; y el proyecto de desmantelar las ideas políticas del cambio social (o, dicho de otro modo, las «Utopías») utiliza precisamente el poder de la crítica filosófica de la metafísica existencial. Pero no hay motivos para pensar que estos dos niveles guarden algo en común; por encima de todo, el antiutopismo afirma su «identidad» sin discutirla, pero no es necesario dotar al ideal utópico de una sociedad plenamente humana e inmensamente más compleja de ninguno de los anhelos e ilusiones que desenmascara la crítica existencial. Las ansiedades últimas que conlleva tal sociedad son materialistas y biológicas: la revelación de la historia humana como una vertiginosa secuencia de generaciones que mueren y como un escándalo mental generalizado de la demografía, cosas éstas que Adorno consigna en el ámbito de lo natural más que en el de la historia humana. Pero los textos fundacionales de ese ámbito no son Tomás Moro ni el «Gran Inquisidor» de Dostoievski, sino probablemente algo más cercano a «Josefina la cantante» de Kafka, o quizás a los clásicos del budismo.

Así pues, la ideología de los grupos y la diferencia no le asesta un duro golpe a la tiranía, ni filosófica ni políticamente. Pero, como sugiere Linda Hutcheon, quizás su blanco se halle en otra parte, quizás en esa otra cosa algo distinta (que, sin embargo, Tocqueville seguía identificando con la «tiranía») que es el consenso:

Lo importante de todos estos desafíos asumidos por el humanismo es que cuestionan la idea de consenso. Cualesquiera que fuesen las narrativas que una vez nos permitieron pensar que podíamos definir sin problemas y de modo universal el acuerdo público, ahora se han puesto en tela de juicio debido al reconocimiento de las diferencias —en la teoría y en la práctica artísticas—. En su formulación más extrema, el resultado es que el consenso se convierte en la ilusión del consenso, bien se defina en términos de la cultura de una minoría (educada, sensible, elitista) o de masas (comercial, popular, convencional), ya que *ambas* son manifestaciones de la sociedad del capitalismo tardío, burguesa, postindustrial y de la información, una sociedad donde la realidad social se estructura en torno a discursos (en plural) —o al menos esto es lo que la postmodernidad intenta enseñar[23].

Pero, si esto es así, se ha producido un cambio imperceptible en los objetivos sociales y políticos y se ha sustituido un modo de producción por otro. La «tiranía» significaba el *ancien régime*; su análogo moderno, el «totalitarismo», remite al socialismo. Pero «consenso» designa hoy a la democracia representativa, con sus votaciones y sondeos a la opinión publica; y, al estar objetivamente en crisis, es lo que los nuevos movimientos sociales desafían ahora políticamente, sin que ninguno considere ya que apelar a la voluntad de la mayoría y al consenso sea especialmente legítimo, ni mucho menos satisfactorio. A continuación dedicaré unas líneas, por un lado, a la idoneidad de la ideología general o retórica de la diferencia para articular estas luchas sociales concretas, y, por otro, a la representación implícita más profunda (o modelo ideológico de la totalidad social) que perpetúa y en la que se basa la lógica de grupos —un modelo que también encierra, como he sugerido en un capítulo anterior, un intercambio de energía metafórico con los otros dos sistemas postmodernos característicos (¡o representaciones!): los *media* y el mercado.

Para empezar, el propio concepto de la diferencia es una peligrosa trampa; como poco, es pseudodialéctico, y su imperceptible alternancia con su opuesto —la Identidad, a veces indistinguible— se halla entre los más viejos juegos de lenguaje y pensamiento de las (diversas) tradiciones filosóficas. (¿Es la diferencia entre lo Mismo y lo Otro igual a la diferencia entre lo Otro y lo Mismo, o es diferente?). Mucho de lo que pasa por vehemente defensa de la diferencia es, por supuesto, mera tolerancia liberal, una postura cuyas ofensivas complacencias son de sobra conocidas pero que, al menos, tiene el mérito de suscitar la embarazosa pregunta histórica de si la tolerancia de la diferencia, como hecho social, no será ante todo el fruto de la homogeneización y estandarización sociales y una anulación de la auténtica diferencia social. Entonces, éste es el lugar que claramente le corresponde a la dialéctica de la neoetnicidad; podría pen-

23. Hutcheon, *Politics of Postmodernism*, p. 7.

sarse que hay una «diferencia» entre condenar a alguien a identificarse como miembro de un grupo, y elegir de manera más opcional el emblema de la pertenencia a un grupo porque su cultura se ha llegado a valorar públicamente. En otras palabras, la etnicidad —la *neo*-etnicidad— tiene en lo postmoderno algo de fenómeno *yuppie* y, por tanto, y sin demasiadas mediaciones, es una cuestión de moda y de mercado. Por otra parte, reconocer la Diferencia puede suponer también, en estas circunstancias, una especie de ofensa, como el no-judío que, al identificar a los judíos, desencadena involuntariamente, a pesar de sí mismo, todas las viejas señas del antisemitismo. El espejismo —más intenso en los años sesenta que hoy— que presentan los grupos neoétnicos sigue siendo la envidia cultural del colectivo de éxito: el «*groupie*», una suerte de caricatura del traidor a la clase, es aquél que une su suerte a la de un colectivo que concibe como más unido y antiguo que el suyo. El contenido de clase del fenómeno persiste, ya que un rasgo de la dinámica social del capitalismo (y quizá de otros modos de producción) es que en un primer momento, y antes de que haya una reacción de pánico que provoque la cohesión, la clase dominante será socialmente menos compacta y se entregará más al individualismo y la anomia que las clases subordinadas, a quienes la necesidad económica mantiene unidas. Si la premisa fundamental de toda psicología social marxiana reside en la atracción y la fuerza de gravedad casi ontológicas del colectivo logrado como tal[24], se sigue inmediatamente la envidia y la nostalgia de las élites ante la gente más auténtica de las clases inferiores (y un efecto parecido se puede reconocer en el fenómeno de los movimientos espaciales del imperialismo y el turismo entre la metrópolis y el Tercer Mundo). No obstante, parece que este especial atractivo de la etnicidad está hoy en decadencia, quizás porque hay demasiados grupos y porque su vínculo con la representación (casi siempre de tipo mediático) está más claro y socava las satisfacciones ontológicas de la ficción en cuestión.

Por otro lado, si la «diferencia» es un dudoso eslogan político lleno de dificultades internas (por ejemplo, prolonga correctamente la defensa que se hacía en los años sesenta de lo que a veces recibe la horrible denominación de «temas relativos al estilo de vida», hasta que en el último momento se desvía hacia un antisocialismo como el de la Guerra Fría), idéntica desconfianza merece la «diferenciación», sin duda el instrumento sociológico fundamental para comprender lo postmoderno (y, ante todo, clave conceptual de la ideología de la

24. J.-P. Sartre, *Crítica de la razón dialéctica, precedido de Cuestiones del Método*, Buenos Aires, 1963, p. 26: «Pero lo que por el contrario empezaba a cambiarme era la realidad del marxismo, la pesada presencia, en mi horizonte, de las masas obreras, cuerpo enorme y sombrío que vivía el marxismo, que lo practicaba, y que ejercía a distancia una atracción irresistible sobre los intelectuales de la pequeña burguesía...».

«diferencia»). Ésta es la profunda paradoja que encierra el intento de comprender la «postmodernidad» en forma de periodización o de abstracción totalizadora: la aparente contradicción entre el intento de unificar un campo y explicitar las ocultas identidades que lo atraviesan, y la lógica de los impulsos de ese campo que la propia teoría postmoderna define abiertamente como lógica de la diferencia o de la diferenciación. Si lo que tiene de históricamente único lo postmoderno se reconoce como mera heteronomía y como aparición de todo tipo de sistemas aleatorios e inconexos, entonces —al menos, éste es el hilo del argumento— el esfuerzo por comprenderlo como un sistema unificado ha de ser algo perverso. El esfuerzo por lograr una unificación conceptual es, como poco, sorprendentemente inconsistente con el espíritu de lo postmoderno: ¿no deberíamos desenmascarar este esfuerzo y descubrirlo como un intento de «vencer» o «dominar» a lo postmoderno, de reducir y excluir su juego de diferencias, e incluso de imponer una nueva conformidad conceptual a sus sujetos plurales? Pero, dejando fuera el género del verbo, todos queremos «vencer» a la historia por cualquier medio posible: escapar de la pesadilla de la historia —que los seres humanos conquisten las «leyes», por otra parte aparentemente ciegas y naturales, de la fatalidad socioeconómica— sigue siendo la voluntad insustituible del legado marxista, cualesquiera sean los lenguajes en que se exprese.

Pero la idea de que una teoría unificada de la diferenciación tiene algo de equivocada y contradictoria también obedece a una confusión entre niveles de abstracción: un sistema que produce constitutivamente diferencias sigue siendo un sistema, y no hay por qué suponer que la idea de este sistema deba ser de un tipo «como» el del objeto al que intenta teorizar, al igual que no se supone que el concepto de perro tenga que ladrar ni el de azúcar saber dulce. Se piensa que algo precioso y existencial, algo frágil y único de nuestra propia singularidad se perderá irreversiblemente cuando descubramos que, simplemente, somos como todos los demás. En tal caso, que así sea; mejor que nos enteremos de lo peor. Obviamente, esta objeción es la forma primaria del existencialismo (y de la fenomenología), y más bien debe explicar cómo surgen estas angustias. Me da la impresión de que las objeciones al concepto global de postmodernidad en este sentido recapitulan, en otros términos, las objeciones clásicas al concepto de capitalismo —algo poco sorprendente a la luz de la perspectiva que aquí sostenemos, que reitera la identidad entre postmodernidad y capitalismo en la última mutación sistemática de éste—. Y es que esas objeciones giraban básicamente en torno a alguna forma de la siguiente paradoja: a pesar de que los diversos modos de producción precapitalistas fueron capaces de reproducirse a través de varias formas de solidaridad o cohesión colectiva, la lógica del capital es, por el contrario, una lógica dispersa y atomista,

«individualista», una antisociedad más que una sociedad, cuya estructura sistemática (por no hablar de su reproducción) sigue siendo un misterio y una contradicción en los términos. Dejando de lado la respuesta al acertijo (a saber, el mercado), cabe decir que esta paradoja es la originalidad del capitalismo, y que las fórmulas verbalmente contradictorias que necesariamente nos encontramos al definirla apuntan, más allá de las palabras, a la cosa misma (y también dan paso a ese peculiar invento nuevo que es la dialéctica). Tendremos ocasión de retomar este tipo de problemas en lo que sigue; por ahora, baste decir todo esto de modo más rudimentario señalando que el concepto mismo de diferenciación (cuyo desarrollo más minucioso debemos a Niklas Luhmann[25]) es, a su vez, un concepto sistemático; o, si se prefiere, que convierte el juego de las diferencias en un nuevo tipo de identidad a escala más abstracta.

Todo esto se complica aún más con la obligación intelectual y filosófica de distinguir entre la diferencia inerte o extrínseca y la oposición o tensión dialéctica: una diferenciación que produzca el primer tipo de diferencia meramente externa dispersa los fenómenos de manera aleatoria y «heterogénea» (dicho con otro término cargado y valorado en la postmodernidad). Pero este tipo de distinción (el negro no es blanco) es cualquier cosa excepto «lo mismo» que una oposición cuyo ser dependa de su opuesto (las personas negras *no* son personas blancas), y debe por tanto analizarse en términos de una conceptualidad dialéctica donde siga reinando la noción central de la *contradicción* (que carece de equivalentes en los sistemas analíticos).

Filosóficamente, estas paradojas son casi el terreno central del postmarxismo y el lugar de su regresión estratégica a Kant y al kantismo. Aquí, lo que está en juego (como bien refleja la obra del más brillante de estos pensadores, Lucio Colletti) es el retroceso de Hegel y Marx a causa del descrédito conceptual de la contradicción y de la oposición dialéctica. Desde la impresión —casi universal en el «marxismo occidental»— de que no era probable que la dialéctica ocurriese «en la naturaleza», y de que la transformación ilícita que hizo Engels de las diferencias inertes, externas, naturales y físicas (el agua no es un cubo de hielo) en oposiciones dialécticas (base de gran parte del «materialismo dialéctico») era filosóficamente chapucera e ideológicamente sospechosa, hasta la convicción de que las «oposiciones dialécticas» ni siquiera están «en la sociedad» y de que la dialéctica es un engaño, no hay lo que se llamaría un «mero paso», porque implica la apostasía política, la vergüenza y hasta la traición; pero, sin duda, es el paso filosófico fundamental de lo que se llama postmarxismo.

25. N. Luhmann, *The Differentiation of Society*, Nueva York, 1982.

Aun así, siempre nos interesará separar los niveles y distinguir entre sí temas afines que a menudo parecen entrecruzarse en la postmodernidad. Entre otras cosas, la versión modernista del tema de la diferencia pone en primer plano un aspecto básico de éste, al insistir en el corte radical entre Occidente y el resto, entre lo moderno y lo tradicional, como veremos más adelante (según este rasgo, cabe decir que el propio marxismo es uno de los modernismos —quizás el único—).

Pero de la versión social de la diferencia de grupos (así como de los debates filosóficos sobre la diferencia que hay entre la contradicción y la oposición) también hemos de desenmarañar las formas estéticas y psíquicas (o psicoanalíticas) dominantes que reviste este tema, en gran parte porque a menudo es posible identificar errores políticos y categoriales como transferencias ilegítimas desde lo estético mismo. La estética de la diferencia —lo que a menudo se llama textualidad o textualización— destaca en un primer plano una modificación perceptual en la aprehensión de los artefactos postmodernos, a la que en el capítulo inicial llamé «relación de la diferencia»; más adelante ofreceré un análisis espacial más incisivo de este nuevo tipo de percepción. En cuanto al sujeto psíquico y sus teorías, éste es el ámbito colonizado por la idea de Deleuze-Guattari del ideal esquizofrénico —el sujeto psíquico que «percibe» sólo por medio de la diferencia y de la diferenciación, si es que puede concebirse tal cosa—; claro está, concebirlo es construir un ideal que es, por así decirlo, la tarea ética —por no decir política— de su *Anti-Edipo*. Creo que no se puede subrayar suficientemente la posibilidad lógica de un tercer término, además del viejo sujeto centrado y cerrado del individualismo de la interioridad y del nuevo no-sujeto del yo fragmentado o esquizofrénico: el sujeto no-centrado que forma parte de un grupo orgánico o de un colectivo. En efecto, la forma final de la teoría sartreana de la totalización irrumpe en el intento de teorizar tal grupo y las posiciones de sujeto que hay en él. Al mismo tiempo, aunque la teoría y la retórica de las múltiples posiciones de sujeto sea atractiva, siempre deberá completarse insistiendo en que las posiciones de sujeto no surgen en el vacío, sino que son los roles que ofrece uno u otro grupo ya existente y que surgen por la interpelación del grupo. Por tanto, sea cual sea la tregua o alianza que queramos establecer entre las diversas posiciones de sujeto de cada uno (excluyendo ex-profeso la posibilidad «maldita» de intentar unificarlas), lo que en última instancia entra en juego es cierta tregua o alianza más concreta entre los distintos grupos sociales reales que esto conlleva.

En cuanto al influyente modelo de Althusser de la «interpelación» (aunque hoy esté algo pasado de moda), debemos observar que se trataba ya de una teoría orientada hacia el grupo, puesto que

la clase como tal nunca puede ser un modo de interpelación, sino sólo la raza, el género, la cultura étnica y similares. (No es casual que los ejemplos de Althusser sean religiosos. Siempre se puede mostrar que el fundamento más profundo de la retórica de la diferencia implica fantasmas culturales —en sentido antropológico— que a su vez están autorizados y legitimados por las ideas de la religión, que en todo momento y lugar es el «pensamiento del otro» en un sentido extremo). Sólo en el cine (en *I Vitelloni* de Fellini, para ser precisos) hay jóvenes tarambanas adinerados que gritan a las cuadrillas de obreros «¡abajo con los trabajadores!» desde la ventanilla de un coche que pasa a toda velocidad. Pero es en la realidad donde la afiliación grupal se convierte diariamente en un distintivo vergonzoso y en un reproche de inferioridad. O quizás debería decirse esto de un modo más complicado: que la conciencia de clase como tal —algo que pocas veces se ha conseguido y que en la historia social se ha logrado sólo con muchos esfuerzos— expresa el momento en que el grupo en cuestión domina el proceso interpelativo de una manera nueva (distinta del habitual modo reactivo), de tal modo que, aunque sea por poco tiempo, se vuelve capaz de *interpelarse a sí mismo* y dictar los términos de su propia imagen especular.

No obstante, en lo que sigue no ahondaré en estos registros del tema. Más bien, me centraré en el problema complementario (que anticipa ya al de la cartografía cognitiva) de la responsabilidad potencial de la nueva categoría de los grupos en comparación con aquella más antigua de las clases sociales. Y es que la propuesta de que ahora cartografiamos o nos representamos nuestro mundo social mediante la categoría de los grupos vierte una luz algo distinta sobre estos distintos desarrollos. La representación del grupo es sobre todo antropomórfica y, a diferencia de la representación en términos de clases sociales, nos da a entender que el mundo social está dividido y colonizado hasta el último segmento por sus actores colectivos y representantes alegóricos, denotando un mundo real «tan completo como un huevo», como solía decir Sartre, y tan humano como Utopía (o como esa «poesía pura» en la que ningún poso de la materia o de la contingencia desentona ni se agita en el fondo de la taza —las obras de Racine, las novelas de Henry James—). Las categorías de clase son más materiales, más impuras y se mezclan más escandalosamente, porque sus factores determinantes o definitorios implican la producción de objetos y las relaciones que ésta determina, junto con las fuerzas de las respectivas maquinarias: así, podemos ver a través de las categorías de clase el fondo rocoso del arroyo. Además, las clases son demasiado amplias para figurar como utopías, como opciones que escogemos y con las que nos identificamos espectralmente. Aparte del esporádico fascismo descarriado, la única gratifi-

cación utópica que ofrece la categoría de la clase social es abolirla. Pero los grupos son lo bastante pequeños (en el límite, la famosa plaza o ciudad-estado «cara a cara») como para dejarle margen a una inversión libidinal de tipo más narrativo. Mientras tanto, la exterioridad que la categoría de «grupo» lleva a cuestas como un esqueleto no es *producción* sino más bien *institución*, que, como veremos, es una categoría más sospechosa e igualmente antropomórfica —de ahí que los grupos tengan una fuerza de movilización superior a la de las clases: podemos llegar a querer a nuestro propio gremio o asociación estudiantil y morir por ellos, pero la comunión que determina el sistema rotacional de tres campos o el torno universal probablemente sea muy distinta y menos susceptible de politizarse inmediatamente—. Las clases son pocas; se crean mediante lentas transformaciones en el modo de producción; incluso cuando son emergentes, parecen estar a una perpetua distancia de sí mismas y han de hacer un gran esfuerzo para asegurarse de que realmente existen como tales. Por otra parte, los grupos parecen ofrecer las satisfacciones de la identidad psíquica (desde el nacionalismo a la neoetnicidad). Puesto que se han convertido en imágenes, permiten la amnesia de sus propios pasados sangrientos, de la persecución y de su carácter intocable, y ahora es posible consumirlos: esto define su relación con los *media*, que son, por así decirlo, su parlamento o el espacio de su «representación», en el sentido político tanto como en el semiótico.

Así pues, el horror político al consenso —confundido con el pavor a la «totalización»— es la mera renuencia justificada de los grupos que han conquistado un cierto orgullo de su propia identidad a que les guíen quienes no son más que otros grupos, ya que ahora todo lo que hay en nuestra realidad social es un símbolo de la pertenencia al grupo y connota un conjunto concreto de gente. El «canon» de la alta literatura, transformado en el mobiliario de clase de añejos varones blancos procedentes de clases distinguidas, es sólo un ejemplo; el sistema de los partidos políticos en Estados Unidos es otro, como lo son casi todos los demás hábitos institucionales del superestado. La notable salvedad son los *media* y el mercado, que, solos entre lo que deberían ser instituciones, son de algún modo universales y por tanto tienen un singular privilegio en otros sentidos de los que hablaré ahora. Es importante, aun así, comprender tanto los vínculos como las diferencias entre esta personificación de las instituciones mediante la ideología de grupo y la antigua crítica dialéctica de la función social e ideológica de las instituciones. Es bastante probable que, de algún modo, la primera naciera de la segunda (a través de la caja negra de los años sesenta); pero desde la otra perspectiva (marxiana), la función de clase de una institución dada está mediada por el sistema como un todo, y por tanto sólo se personaliza de la manera más gro-

seramente caricaturesca (nadie, como Marx no se cansó de repetir, piensa que todos los hombres de negocios sean universalmente malvados). Así pues, el periódico representa un papel ideológico en nuestro orden social, pero no porque sea el pasatiempo de un grupo social específico; por ejemplo, los comentaristas, los *paparazzis*, los presentadores y los lores de la prensa inglesa tan sólo son, desde una perspectiva de clase, fracciones de clase determinadas por la estructura institucional. Pero, de hecho, en la conciencia de grupo postmoderna los periódicos y los segmentos de noticias de los media *pertenecen*, en general, a lo que ahora es una nueva (y poderosa) unidad social, un actor colectivo (temido por políticos y tolerado por el «público») que actúa en la escena histórica, que presenta rostros conocidos y cuya estructura antropomórfica hace que casi sea un ser humano por derecho propio (aunque no tenga mucha profundidad, ni siquiera como personaje narrativo). Los años sesenta ya habían comenzado a pensar en estos términos cuando este actor proyectó su lucha contra la guerra de Vietnam sobre las figuras autoritarias de Johnson y los generales, de quienes se pensaba que proseguían la guerra (cierto es que no era fácil deducir los motivos racionales) por pura maldad patriarcal. Pero una vez fijado el elenco colectivo de personajes, cada uno adquiere una semiautonomía representativa, y no es fácil cuadrar la categoría de «periodistas de los *media*», por ejemplo, con la categoría de clase antigua y funcional de los ideólogos de los grandes negocios (o, si se prefiere algo más pintoresco, «lacayos del capitalismo»), a pesar de que las grandes campañas de los *media* (el pánico ante las violaciones de niños pequeños en las guarderías, las aseveraciones de que el marxismo y el socialismo han muerto en todas partes, la «guerra de la droga» o los efectos supuestamente nocivos de los déficits presupuestarios) se propagan predeciblemente por todos los canales de difusión, con la regularidad de los acontecimientos meteorológicos o de las directrices del partido en los países «socialistas».

De este modo, las paradojas de la representación que implica toda narrativa cuya categoría fundamental sea el «grupo» postmoderno pueden articularse como sigue: puesto que la ideología de grupos surge a la vez que (y es tan sólo una versión alternativa de) la consabida «muerte del sujeto» —el debilitamiento psicoanalítico de las experiencias de identidad personal, el ataque estético a la originalidad, el genio y el estilo privado modernos, el declive del «carisma» en la era de los *media* y de los «grandes hombres» en la era del feminismo, y la estética fragmentaria y esquizofrénica antes mencionada (que en realidad comienza con el existencialismo)—, la consecuencia es que estos nuevos personajes y representaciones colectivos que son grupos no pueden ser ya, por definición, sujetos. Ésta es, por supuesto, una de las cosas que vuelven problemáticas las

visiones de la historia o «grandes metarrelatos», bien de la revolución burguesa o de la socialista (como explicó Lyotard), ya que es difícil imaginar tales relatos sin un «sujeto de la historia».

Dando un extraordinario salto filosófico, el que fuera casi el primer ensayo publicado de Marx, la «Crítica a la filosofía del derecho de Hegel. Introducción», descubrió precisamente este nuevo sujeto de la historia: el proletariado. El formato temprano de Marx se aplicó a otros sujetos marginales —negros, mujeres, Tercer Mundo, incluso, algo desproporcionadamente, a los estudiantes— cuando se reescribió la doctrina de las «cadenas radicales» durante los años sesenta. Sin embargo ahora, con el pluralismo de los grupos colectivos, y por muy «radical» que sea el sufrimiento o la marginación del grupo en cuestión, ya no puede cumplir ese papel estructural, por la sencilla razón de que la estructura se ha modificado y el papel se ha suprimido. Históricamente, esto apenas sorprende, ya que la naturaleza transicional de la nueva economía global aún no ha permitido que sus clases se formen de modo estable, ni menos aún que adquieran una auténtica conciencia de clase. Por eso son tan dispersas y anárquicas las animadísimas luchas sociales del período actual.

Lo más sorprendente, y quizás lo más grave en términos políticos, es que los nuevos modelos representativos también prohíben y excluyen toda representación adecuada de lo que solía representarse como «clase dirigente» (por muy imperfectamente que se hiciera). De hecho, como ya hemos visto, varios rasgos necesarios para esta representación están ausentes: la disolución de toda idea de producción o de una infraestructura económica, y su sustitución por la idea ya antropomórfica de una institución, significa que no se puede concebir ninguna idea *funcional* de un grupo dirigente, por no decir de una clase. No hay palancas con las que puedan ejercer el control, ni se pueden organizar demasiado en lo que repecta a la producción. Sólo los *media* y el mercado son visibles en cuanto entidades autónomas, y todo lo que cae fuera de ellos, o del aparato de la representación en general, queda cubierto por el amorfo término de *poder*, cuya ubicuidad —a pesar de su singular incapacidad para describir una realidad global cada vez más «liberal»— debería despertar profundas sospechas ideológicas.

Esta carencia de funcionalidad en nuestra imagen de los grupos sociales, unida a que han perdido la capacidad de constituir un sujeto o una acción, implica una tendencia a disociar el reconocimiento de la existencia individual de un grupo (pluralismo como valor) de toda atribución de un proyecto que ya no se ve como grupo sino como *conspiración*, encajando entonces en otra casilla distinta del aparato representativo. Por ejemplo, los hombres de negocios de Reagan, cuyo vínculo casi directo entre el beneficio privado y un

variado programa legislativo casi todo el mundo admitiría hoy, se perciben —desde esta perspectiva— como una lista de nombres en el periódico, una red local de compinches que podríamos ampliar a confraternidad regional (California del Sur, el «cinturón del sol»); pero lo más paradójico es que esto no desacredita en absoluto ni a los negocios, ni a los hombres de negocios. Así pues, la taxonomía de grupos es notablemente elástica en lo que atañe a la ideología, y puede diferenciar de tal manera que conserve la inocencia del colectivo original, siempre que se le impida romper la barrera conceptual fundamental o tabú que separa a un grupo de una clase social.

Que las «nuevas narrativas» carecen de capacidad alegórica para cartografiar o modelar el sistema puede también observarse en el papel gerencial de la clase empresarial y su relación de dominio con las modificaciones de la vida cotidiana. Creo que, puesto que ahora captamos sincrónicamente la realidad social —en su sentido más fuerte, que recientemente se ha revelado como el de un sistema *espacial*—, los cambios y modificaciones de la vida cotidiana deberán deducirse a partir de ahora *a posteriori*, en lugar de experimentarse. Bertrand Russell evocó en cierta ocasión una temporalidad muy postmoderna al imaginar una situación en la que al mundo, recién creado sólo un segundo antes, se lo «envejeciera» previamente con cuidado y se le imprimiesen intencionadamente las huellas artificiales de un profundo desgaste, de una avanzada edad y de un uso intenso. De este modo, parecería cargar con un pasado y una tradición a sus espaldas (como a los androides de *Bladerunner*, a sus sujetos humanos se les proporcionarían repertorios, aparentemente privados, de imágenes personales de la memoria, como álbumes fotográficos de una familia espuria y de una falsa infancia). La eventual discontinuidad de la presencia de productos tradicionales en el mercado debe explicarse ahora igual que se reconstruye una palabra que se tiene en la punta de la lengua: en la mayoría de los casos, es difícil retrotraer la mera ausencia de algo hasta un acto o una decisión que deben explicarse y de los que cabe suponer que implican a un agente. Es difícil, entonces, vincular narrativamente las discusiones que se dan en una sala de juntas con los cambios en la vida cotidiana que sólo se pueden percibir en sí mismos *ex post facto*, y no mientras ocurren. También el futuro está ausente del nuevo mundo sincrónico de lo postmoderno, cuyo sistema, sin embargo, se expone (como cuando se marcha de una zona la única fábrica importante) a ser reorganizado sin previo aviso, como una baraja adivinatoria hecha de cartas reales. El impacto del desempleo postmoderno sobre la conciencia postmoderna del tiempo será sin duda considerable, pero quizás inesperadamente indirecto: la clasificación *versus* la catástrofe, la modificación inmediata de todas las valencias en la siguiente refinanciación, como en el ajuste automático de las tasas de interés

hipotecario. Las compañías de seguros —que en muchos sentidos son reliquias de un antiguo universo temporal (realista o modernista) donde el «destino vital» aún era una categoría narrativa significativa y la casa funeraria un lugar central de la vecindad étnica— parecen obnubiladas ante una apoteosis espuria en la que el ojo desnudo las ve a punto de metamorfosearse en socialismo (si bien la fotografía de infrarrojos revela una realidad empresarial más gris). Ahora, un nuevo tipo de temor —en lugar de los famosos sobornos de Lenin— conserva este sistema, ya que nos incumbe personalmente que su reproducción sea cómoda y sin obstáculos; y esto está sucediendo tan deprisa que ya ni nos damos cuenta. Tampoco nuestro temor, hoy sistémico, sigue siendo visible, al haberlo reprimido la experiencia; la necesidad de evitar valoraciones del sistema como un todo constituye ahora una parte integral de su propia organización interna, así como sus diversas ideologías.

Sin duda, ésta es otra razón de que la representación de la «toma de decisiones» —ya sea la anticuada imagen realista de la sala de juntas o alguna otra aproximación actual indirecta y modernista que se plantee el problema de cómo representarla— se marche sin ceremonias en la postmodernidad, que presupone como billete de entrada una especie de indiferente conocimiento previo sobre el funcionamiento del sistema. La intuición de Adorno y Horkheimer sobre Hollywood era profética respecto al sistema que vino después considerado como un todo: «La verdad de que [las películas y la radio] no son sino negocio les sirve de ideología que debe legitimar la porquería que producen deliberadamente»[26]. Tenían en mente la defensa, hoy clásica, que hace Hollywood de la mediocridad, no sólo en términos del gusto del público general sino en términos de su propia función en cuanto negocio que vende productos a un público con esos gustos. Como en todos los argumentos relativos al «público», el resultado es una serialidad en la que éste se convierte en un otro fantasmagórico para cada uno de sus miembros, que —cualesquiera sean sus reacciones ante el mediocre producto— también han aprendido e interiorizado la doctrina del móvil del beneficio que les excusa en virtud de las motivaciones de «todos los demás». Es como los zurdos a los que se fuerza a utilizar herramientas para diestros: el conocimiento se adapta al consumo, dándolo por supuesto. Como europeos que eran, a Adorno y Horkheimer les escandalizaban la franqueza y la vulgaridad con que los grandes magnates cinematográficos aludían a la dimensión empresarial de sus operaciones y se regodeaban sin pudor en el móvil del beneficio adjunto a cada producción, bien fueran modestas o pretenciosas sus «ambiciones artísticas».

26. Th. W. Adorno y M. Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración*, cap. «La industria cultural», Trotta, Madrid, 1994, p. 166.

Naturalmente, hoy, en plena postmodernidad, nuestra cultura de masas parece mucho más sofisticada que la radio y las películas de los años treinta y cuarenta; se supone que el público televisivo está más educado y también que posee mucha más experiencia de imágenes que sus padres de la era Eisenhower. Pero quiero argumentar que la intuición de Adorno y Horkheimer acerca de la ideología de la cosa encierra hoy una verdad más profunda incluso que entonces. Por eso —por su propia universalización e interiorización— es menos visible y se ha transformado en una auténtica segunda naturaleza. El intento de representar y visualizar la sala de juntas y la clase dirigente resulta muy anticuado, porque implica un viejo compromiso con el contenido en una situación donde sólo cuenta la forma como tal —el más formalista de todos los tipos de leyes o regularidades, el móvil del beneficio (que, claramente, pesa más que consignas ideológicas más intensas como la de «eficacia»)—, y donde el compromiso con la forma, presuposición tácita del móvil del beneficio, se asume por adelantado y no se puede ni reexaminar ni tematizarse. Esta navaja de Ockham corta muchos temas de conversación que en lo sucesivo serán metafísicos, temas a los que se entregaron las generaciones anteriores de un sistema capitalista que no funcionaba de modo tan puro; y, en efecto, se pueden considerar como un cierto final del idealismo que es constitutivo de lo postmoderno.

El formalismo del móvil del beneficio se transmite entonces (si bien no con la torpe forma de aquellas doctrinas religiosas a las que suplanta) a una especie de público externo de nuevos ricos que, desde la época de los «hombres del sistema» de los años cincuenta hasta la de los *yuppies* de los ochenta, es cada vez más impúdico en su búsqueda del éxito, al que reconceptualiza llamándolo «estilo de vida» de un «grupo» específico. Pero yo tiendo a creer que ya no es exactamente el beneficio lo que conforma la imagen ideal del proceso (el dinero es tan sólo el signo externo de la elección interna, pero la fortuna y la «gran riqueza» son más difíciles de representar, por no decir de conceptualizar libidinalmente, en una época en la que abundan las cifras de billones y trillones). Más bien, lo que está en juego es la experiencia y el conocimiento del propio sistema, y, sin duda, éste es el «momento de la verdad» de las teorías postindustriales sobre la nueva primacía del conocimiento científico frente al beneficio y la producción; y ello pese a que el conocimiento no es especialmente científico y «sólo» implica una iniciación al funcionamiento del sistema. Pero los enterados se sienten ahora demasiado orgullosos de su lección y de su experiencia como para tolerar preguntas sobre por qué esto es así, o incluso sobre por qué merece la pena saberlo. Éste es el capital cultural exclusivo del que abusan los nuevos ricos, que incluye la etiqueta y los modales del sistema; junto con anécdotas aleccionadoras, nuestro entusiasmo (que se expande

en un auténtico frenesí por productos culturales derivados, como la mencionada ficción corporativa del *cyberpunk*) tiene más que ver con tener el conocimiento del sistema que con el propio sistema. La escalada social del nuevo conocimiento intra-grupal *yuppie* desciende lentamente, a través de los *media*, hasta los límites mismos de la distribución espacial de las clases marginadas; la legitimidad, la legitimación de este concreto orden social, está dada de antemano por la creencia en los secretos del estilo de vida corporativo, creencia que incluye el móvil del beneficio como «presuposición absoluta» tácita pero que no se puede aprender y cuestionar de una sola vez, al igual que no se puede dibujar mentalmente un barco de vela en el que se navega por vez primera. Así pues, la teoría de Lenin del soborno de los sectores avanzados de la clase trabajadora se debe sustituir por una teoría sobre el soborno del estatus y sobre la distribución de los símbolos culturales postmodernos, que, supongo, es más o menos lo que hoy nos ofrece Bourdieu —si bien, como dijimos, estos conceptos de «estatus», pensados para el grupo postmoderno, deben distinguirse con claridad de las teorías sociológicas tradicionales donde el concepto de estatus era una alternativa al concepto de clase (y donde, por tanto, se oponía cierta estructura del antiguo régimen feudal a una consciencia de la originalidad de la sociedad burguesa).

Pero aunque los *yuppies* puedan sentirse satisfechos con la mera experiencia, no es tan fácil complacer a la plantilla y al personal de mantenimiento de lo postmoderno. A éstos se les puede aplicar cierto chantaje sincrónico que es histórica y socialmente único porque está atrapado en la percepción temporal a la vez que está reprimido (como si fuera lo más natural del mundo). También es democrático, y puede que todo el nivel superior de la directiva se esfume sin dejar rastro el día antes de que cierre la fábrica. Es como si formásemos parte de un juego de ordenador cuyas constelaciones pueden cambiar sin previo aviso y nos incluyen *a nosotros* entre sus fichas: ni siquiera el buen comportamiento puede ser hoy una base suficiente para conservar un puesto o mantener un trabajo.

Por otro lado, ahora los extranjeros cuentan de nuevo con un tercer tipo de motivación, de cariz más religioso: lo que aquí se hace con el frenesí desinteresado de la drogadicción aparece en las pantallas de televisión no-americanas como una imagen benéfica de la utopía del mercado; lo que nosotros damos por sentado ellos siguen considerándolo como el último modelo del año, confundiendo el consumismo con el consumo y mezclando la tienda de las ofertas con la democracia. Expulsados del Tercer Mundo por nuestras propias contra-insurgencias, y atraídos desde el Segundo por nuestra propaganda mediática, los aspirantes a inmigrantes (bien espirituales o materiales), sin entender lo poco que se les quiere aquí, persi-

guen una delirante imagen transustanciadora cuyo objeto del deseo es el mundo de los productos, como un paisaje del que no se destaca nada en particular: productos que obsesionan especialmente, como el procesador de textos o la máquina de fax, son a su vez emblemas alegóricos de las fascinantes estructuras postmodernas propiamente estéticas que recrean para la percepción la identidad de los *media* y el mercado, algo así como una puesta en escena de la prueba ontológica con efectos especiales de alta tecnología.

La trama fundamental que debemos investigar es la de cómo la representación de los *media* consigue representar al mercado y viceversa, mientras que la «democracia» (que por lo general no se representa en nuestro sistema, ni mucho menos es representable) se desprende de uno y otro como si fuese una connotación y uno de los treinta y siete sabores más reconocibles.

Ya hemos visto, en efecto, lo fácil que es deslizarse desde el mercado a los *media*, cuya intervención en la política real también hay que hacer constar antes de que la ideología de los *media* se reapropie de ella[27]. No cabe duda de que los *media* (a no ser que se los excluya cuidadosamente, como cuando invadimos Grenada, aunque incluso entonces podrían haber puesto el grito en el cielo si hubiesen querido) pueden suponer un beneficioso freno para la tortura, el endurecimiento de la ley cívica y la represión policial; pero la inquietud (hoy global) ante la reputación nacional o gubernamental suele estar mediada por una inquietud por la financiación, excepto cuando es más lucrativo ser conquistado por Estados Unidos. También cabe dar por sentado que la cobertura de la televisión norteamericana, cuya manera de prepararse para la última guerra consiste en su (encomiable) propósito de no volver a humillarse cubriendo en el futuro algo como Vietnam, reproduce las actitudes más tendenciosas de la Guerra Fría ante el socialismo (¡como ocurrió hace poco cuando, en la escandalosa cobertura televisiva de la visita de Gorbachov a Cuba en 1989, se compararó a Fidel con Ferdinand Marcos!). En cuanto a una *política* específica de los *media* nueva o postmoderna, hace tiempo que claramente ha nacido (a veces en forma del llamado terrorismo) como una de las pocas armas de que disponen las minorías o subgrupos impotentes que han sido eliminados y censurados con el equipamiento más novedoso. Al menos, el mundo sí parece ser relativamente menos violento —se mida esto como se mida— que en los tiempos de Hitler, por no decir que en la nación-estado burguesa del siglo XIX o bajo el absolutismo feudal del *ancien régime* (¡cuyas ejecuciones públicas tan caras le eran a Foucault!). No obstante (y al margen de la génesis de los instrumentos de tortura de alta tecnología), la política de los *media* no sustituye a la polí-

27. Pero véase el capítulo 6.

tica como tal, y la imagen de contrabando o los hechos filtrados caen rápidamente en la tierra estéril del material agotado y los chistes manidos, a no ser que practicar la política por otros medios pueda movilizar también a los habituales, a los grupos de apoyo, a la presión popular y a las alianzas, así como contribuir a que los grupos oprimidos encuentren una sana identificación de su propio autointerés en esta concreta «imagen del otro».

Por otro lado, el final de la «intimidad» en todos sus aspectos de sexo-y-violencia, la prodigiosa ampliación de lo que podemos seguir llamando esfera pública (si es que realmente aludimos con ella a todos los sentidos de lo «público»), también deriva en una enorme ampliación de la idea de racionalidad: no sólo incluye lo que estamos dispuestos a «entender» (pero no a aceptar), sino que además se identifica con lo que ya no podemos apartar de nuestro registro visual por ser «irracional» o incomprensible, falto de motivos, malsano o enfermizo.

Por último, debemos añadir que tampoco los *media* «llegaron a ser»; no terminaron siendo idénticos a su propio «concepto», como le gustaba decir a Hegel, y por tanto se pueden incluir entre los innumerables «proyectos inacabados» de lo moderno y de lo postmoderno, dicho con el cortés término de Habermas. Lo que tenemos ahora, lo que llamamos *media*, no es eso, o todavía no lo es, como lo demuestra uno de sus episodios más reveladores. En la historia norteamericana moderna, el asesinato de John F. Kennedy supuso un acontecimiento único, en gran medida porque fue una experiencia colectiva única (también de los *media*, de la red de las comunicaciones) que preparó a la gente para interpretar de una nueva forma este tipo de acontecimientos.

Pero sería demasiado simple explicar este extraordinario eco aduciendo la posición pública de Kennedy. Hay razones para pensar que este significado público póstumo se comprende mejor a la inversa, como proyección de una nueva experiencia colectiva de la recepción. A menudo se ha señalado que la popularidad y el prestigio personal de Kennedy estaban especialmente de capa caída en el momento de su muerte; lo que no se subraya tanto es que este acontecimiento supuso también algo así como la mayoría de edad de toda la cultura de los *media* que se había establecido a finales de los años cuarenta y en los cincuenta. De pronto, y por un breve momento (que, no obstante, duró varios largos días), la televisión mostró lo que realmente era capaz de hacer y lo que realmente significaba: un nuevo despliegue prodigioso de la sincronía y una situación comunicativa equivalente a un salto dialéctico por encima de todo lo que hasta entonces se hubiera podido pensar. Los posteriores acontecimientos de este tipo se reenvasaron con la simple técnica mecánica (como los *playbacks* instantáneos de los disparos a Reagan

o el desastre del *Challenger*, que, cogidos de las retransmisiones deportivas, vaciaron eficazmente a estos acontecimientos de su contenido). Pero este acontecimiento inaugural (que quizás no tuvo la carga emocional de la muerte de Robert Kennedy, ni la de Martin Luther King, Jr., ni la de Malcolm X.) favoreció lo que podemos llamar una visión utópica de un «festival» comunicativo colectivo, cuya lógica y promesa fundamental es incompatible con nuestro modo de producción. Habría que decir que los años sesenta, a menudo vistos como el momento de un cambio de paradigma hacia lo lingüístico y lo comunicativo, comienzan con esta muerte. Y no por la pérdida que esta muerte supuso ni por la dinámica del dolor colectivo, sino porque dio paso (como después Mayo del 68) al impacto de una explosión comunicativa, que no podía tener consecuencias posteriores en este sistema pero que marca a la mente con la experiencia, brevemente entrevista, de la diferencia radical. A ella regresa sin rumbo la amnesia colectiva en su posterior olvido, imaginándose a sí misma amargada por el trauma cuando lo que en realidad busca es producir una nueva idea de Utopía.

No es de extrañar, pues, que la pequeña pantalla anhele una nueva oportunidad para renacer a través de la violencia inesperada; ni tampoco que esta vida después de la muerte esté abierta a nuevas combinaciones semióticas y todo tipo de simbiosis ortopédicas, entre las cuales el matrimonio con el mercado ha sido la más elegante y socialmente triunfadora.

Pero el populismo de los *media* expresa un factor social determinante más profundo, a la vez más abstracto y más concreto, característica cuyo materialismo esencial se puede medir por su capacidad de escandalizar a la mentalidad que lo evita u oculta como si fuese el alcantarillado. Pero referirse globalmente al papel de los *media* en términos de algo que es casi una imagen ilustrada literal (esto es, reducir la violencia pública estatal mediante el brillo de la información mundial) quizás sea entender las cosas al revés. Y es que el sentido del cambio epocal se puede expresar con idéntica propiedad si hablamos de esa nueva autoconciencia de las gentes del mundo que se produce después de la gran ola de la descolonización y los movimientos de liberación nacional de las décadas de los sesenta y setenta. Occidente tiene la impresión de que sin previo aviso se enfrenta ahora a un espectro de sujetos auténticamente individuales y colectivos que no estaban antes ahí, o que no eran visibles, o —con el gran concepto de Kant— que todavía eran *menores* y estaban bajo tutela. Es obvio que lo que tiene de condescendiente esta visión tan etnocéntrica de la realidad global (que se refleja en todo, desde los álbumes de los coleccionistas de sellos hasta los programas de los cursos de literatura mundial en inglés) recae ignominiosamente sobre el espectador, pero también está claro que no aminora el interés de esa «impresión».

Por ejemplo, he aquí una salvaje recapitulación del asunto a cargo de un escritor radical a quien, como será obvio, tenemos otras razones para citar en este contexto: «No hace tanto tiempo, la tierra contaba con dos mil millones de habitantes: quinientos millones de *hombres* y mil quinientos *nativos*. Los primeros tenían el mundo; los segundos tan sólo lo usaban»[28]. La imagen de Sartre se burla del racismo europeo, a la vez que fundamenta su objetividad en términos de una ilusión ideológica acaecida en la historia (los «nativos» sólo han sido «seres humanos» *desde* la descolonización y sus secuelas) y en una cierta filosofía del sujeto que comparte con Fanon, y que acentúa no el hecho inerte de mi existencia como sujeto sino el gesto activo y enérgico, violento, por el que impongo el *reconocimiento* de mi existencia y de mi estatus como sujeto humano. La vieja fábula hegeliana del amo y el esclavo —tan familiar ya como Esopo— se transparenta en esta filosofía como un arquetipo, demostrando de nuevo que es fiable no por lo que explica sobre la revolución o la liberación, sino más bien sobre sus consecuencias: la aparición de nuevos sujetos, o sea, de nuevas personas, de otra gente que de algún modo ni siquiera estaba ahí antes, a pesar de que sus cuerpos y sus vidas llenaran las ciudades y no se hayan materializado súbitamente ayer mismo. Estos desarrollos de los *media* parecen impulsar ahora lo que Habermas denomina «esfera pública», como si esas gentes no hubieran estado ahí antes, como si antes no fueran visibles ni, en cierto sentido, públicas; esto es, como si se hubiesen vuelto públicas en virtud de su nueva existencia en calidad de sujetos reconocidos y admitidos. Así pues, no fueron sólo los cables y los focos, los equipos de cámaras de mano y la presencia fortuita de los periodistas occidentales en lugares perdidos de la mano de Dios lo que (mucho más allá del viejo acto puntual de violencia física de Fanon) toda una generación con consciencia del lenguaje considera como acto primordial de violencia por el que nos imponemos a la atención de los otros. Más bien, fue la nueva posibilidad de ver a los «otros», que ocupan su propio escenario —una especie de centro en sí mismo— y obligan a que se les atienda en virtud de su voz y del acto de hablar. *Que de royaumes nous ignorent!*[*] ¿No será esto un simple provincianismo global, impuesto con asombro sobre la vida cotidiana abarrotada y monótona de otros lugares y planetas? ¿Son estos cruciales descubrimientos algo más que equivalentes globales de la recién descubierta tolerancia liberal de los *media* posteriores a los años sesenta, con sus listas de correos actualizadas que incluyen minorías y neoetnicidades recién reconocidas? Porque, como ya se ha sugerido, la aparente celebración de la Diferencia, ya sea aquí en casa o a escala global, en realidad oculta y pre-

28. J.-P. Sartre, Prefacio a F. Fanon, *The Wretched of the Earth*, Nueva York, 1963, p. 7.
* ¡Cuántos reinos nos ignoran! [*N. del T.*]

supone una identidad nueva y más fundamental. Sea lo que sea la nueva tolerancia liberal, poco tiene que ver con el exótico abanico de la emblemática exposición de la Familia del Hombre, donde se pidió a los burgueses occidentales que mostraran su profunda afinidad humana con los bosquimanos, los hotentotes, las mujeres isleñas de pechos descubiertos, los artesanos aborígenes y otros tipos antropológicos que es poco probable que nos hagan una visita de turismo. No obstante, hay al menos tantas probabilidades de que estos nuevos otros nos visiten como de que lo hagan los inmigrantes o los *Gastarbeiter*; en esa medida, son más «como» nosotros o, al menos, «iguales» en múltiples aspectos que nuestros nuevos hábitos sociales internos —el forzado reconocimiento social y político de las «minorías»— nos ayudan a adquirir en nuestra política exterior. Puede que esta experiencia ideológica se limite a las élites del Primer Mundo (aunque, si así fuera, seguiría teniendo efectos dramáticos e incalculables sobre el resto): razón de más para incluirla en la descripción de lo postmoderno, donde surge como pura *demografía* (dicho con mayor crudeza, o *materialistamente*, como dije al principio). En la actualidad hay más gente, y este «hecho» tiene consecuencias que trascienden la mera incomodidad espacial y la perspectiva de que se produzcan restricciones intermitentes en los bienes de lujo.

Debemos examinar la posibilidad de que exista para el propio cuerpo individual, en lo que curiosamente se solía llamar «ámbito moral», algo casi equivalente al vértigo de las masas: el presagio de que cuanta más gente reconozcamos, incluso dentro de la mente, más precario será el estatus de lo que, hasta ahora, era nuestra propia conciencia o «yo» único e incomparable. Esto, por supuesto, no cambia, ni se nos dota mágicamente de una mayor simpatía (en el inmemorial sentido filosófico) hacia esos otros cada vez más cuantiosos, con quienes, de hecho, cada vez podemos simpatizar menos individualmente. Más bien, como cuando se socava un tipo muy fundamental de falsa conciencia o de autoengaño ideológico, prevemos el inminente colapso de todos nuestros mecanismos conceptuales internos de defensa, y en concreto de las racionalizaciones del privilegio y de esas formaciones casi naturales que, como extraordinarias estructuras cristalinas o formaciones de coral excretadas a lo largo de milenios, son el narcisismo y el amor a nosotros mismos. Sin duda, esa fobia es el temor a un temor, la sensación del colapso que se avecina (más que el colapso mismo), el terror al anonimato inminente; y se puede apelar a él para explicar opiniones y reacciones políticas, a pesar de que suele manipularlo esa forma de represión que es el olvido y la mala memoria, un autoengaño que no desea saber e intenta hundirse cada vez más hondo en una voluntaria involuntariedad, en una distracción canalizada. Esta hipótesis existencial contribuiría a documentar la condición materialista de la

demografía (de hecho, es un nuevo tipo o dimensión del materialismo). No se trata del materialismo del cuerpo individual (como en el materialismo mecanicista o en el positivismo burgueses), puesto que los cuerpos multiplicados, aunque no se funden en una monstruosa alma física colectiva, reducen la preciosa corporeidad individual a algo trivialmente biológico o evolutivo; tampoco es el de los «individuos reales, concretos» de Marx (de los que «nosotros», en *La ideología alemana*, «partimos», como es bien sabido), puesto que conservan el aroma de identidades personales y de nombres, y ni siquiera los trabajadores de la masa parecen lo bastante demográficos, y amenazan con conducir hacia el «humanismo» o recaer en él. Aun así, hasta en los individuos concretos de Marx había una especie de materialismo, en el sentido estricto no de un sistema materialista sino de una operación mental de inversión y demistificación materialista —el único rasgo que permite identificar el «materialismo» como tal. La operación de Marx, sin embargo, como prueba su contexto inmediato (pero también su figura y su influencia conceptual), se dirige contra los idealismos de las diversas disciplinas (no la «historia de las ideas», ni la ideología, ni las ciencias, etc. —las grandes continuidades hegelianas de formas y pensamientos—, sino más bien la gente individual, en su historia rebosante y mucho más sincronizada). La inversión materialista inherente a la demografía[29] también le da la vuelta a la alfombra de esta historia aún antropomórfica, pero no la sustituye tanto por agregados estadísticos como por el mero ser de la propia historia natural. No es el contenido de la visión o paradigma histórico sustituido (que, a su vez, es siempre una representación, y por tanto vuelve a ser susceptible de que lo encuadren y domestiquen las distintas ideologías, al igual que el propio efecto de la inversión que, por ahora, se enfrenta directamente a nosotros con una realidad no antropomórfica, de hecho casi inhumana o no humana, que no podemos asimilar conceptualmente). La demografía, concebida como una dimensión del materialismo, contribuiría sin duda a despojarlo de sus rasgos representacionales e idealizables (en concreto, de aquellos que se tematizan en torno a una «noción» de la materia).

Muy pocos pensadores han atribuido efectos culturales radicales a este aumento del universo poblado; ni han asignado, por ejemplo, la estilización y la «formidable erosión de los contornos» del movimiento moderno (como movimiento hacia una especie de universalismo) a esta

29. Debemos una innovadora reinserción de la cuestión demográfica en la problemática marxista (intimidada durante mucho tiempo por el ejemplo de los ataques de Marx a Malthus) a un estudio hoy ya clásico de W. Seccombe, «Marxism and Demography»: *New Left Review*, 137 (1983), pp. 22-47. Véase también mi análisis de la idea de Adorno de la historia natural en *Late Marxism: Adorno, or, the Persistence of the Dialectic*, Londres, 1990.

> ... incansable preocupación por la sorpresa del abismo que se abre entre cada ocasión minúscula de la vida diaria y los vastos tramos de tiempo y lugar en los que cada individuo representa su papel.
>
> Con esto me refiero a lo absurdo de que una persona individual defienda la importancia de decir «¡Amo!...¡Sufro!», si piensa en la experiencia de los billones que han vivido y han muerto, que están viviendo y muriendo, y que se puede suponer que vivirán y morirán.
>
> En mi caso, todo esto se me planteó sobre todo por la oportunidad casi fortuita que se me dio de ir a Roma a estudiar arqueología en la Academia Americana tras graduarme en Yale en 1920. Incluso hicimos viajes de estudios aquellos días y, a pequeña escala, formamos parte de excavaciones. Cuando se ha cogido una piqueta que habrá de revelar la curva de una calle de hace cuatro mil años, hoy cubierta pero en su momento una avenida activa y transitada, jamás se vuelve a ser el mismo. Se ve Times Square como un lugar del que cabe imaginar que algún día dirán unos estudiantes: «Parece que hubo aquí una especie de centro público»[30].

Este testimonio, sin embargo, sigue siendo esencialmente modernista y canaliza los resultados y las consecuencias de la experiencia demográfica hacia la abstracción y la universalización. Está cortado por el mismo patrón que la disyunción modernista entre el signo y el referente, con miras a construir una «obra abierta» que los múltiples públicos fragmentados de los estados imperialistas de finales del siglo XIX y principios del XX puedan recodificar y recontextualizar libremente. La formulación se agudiza polémicamente con la conquista del singular mobiliario del escenario realista y naturalista, con su datación y su clima, su aquí-y-ahora anclado en los periódicos del tiempo empírico nacional. Pero la reacción postmoderna que siguió a esta abstracción y estilización modernistas —determinadas, a su vez, por el asco a estas baratijas y a los símbolos efímeros de un individualismo insustancial— señala un «regreso a lo concreto» con una diferencia; su nominalismo esquizofrénico incluye los escombros y las ruinas de muchas de estas cosas —lugar, nombres propios, etc.— sin la identidad personal ni la progresión temporal e histórica, sin la coherencia de la situación ni su lógica (por muy desesperada que fuera), que confirieron al realismo burgués su tensión y su sustancia. En efecto, quizás podamos observar aquí, invertida, la gran triada lógica filosófica y hegeliana —especificidad, universalidad, individualidad (o particularidad)—, como si en la historia lo primero fuese el individuo concreto, después el sistema represor y luego la disolución en características empíricas aleatorias.

En todo caso, el efecto del impacto diseminador de la demografía es muy distinto y quizás más típicamente postmoderno, y se sien-

30. Entrevista con Thornton Wilder, *Paris Review*, 15 (1957), p. 51.

te ante todo en nuestra relación con el pasado humano. Podría parecer, según algunas crónicas, que la cifra de seres humanos que hoy viven en la tierra (unos cinco billones) se acerca rápidamente al número total de homínidos que ya han vivido y han muerto en el planeta desde el comienzo de las especies. El presente, entonces, es como una floreciente nación-estado en pleno desarrollo, cuyas cifras y prosperidad la convierten en una inesperada rival de las tradicionales. Al igual que para los hablantes bilingües de Estados Unidos, se puede hacer un cálculo previsible del momento en que rebasará al pasado: ese momento demográfico ya está en camino, como un momento de un futuro no tan lejano que se acerca velozmente y que, por tanto, ya es parte del presente y de las realidades con las que ha de lidiar. Pero, si esto es así, la relación de lo postmoderno con la conciencia histórica tiene ahora matices muy distintos, y hay cierta justificación (y cabe elaborar un argumento plausible) para relegar el pasado al olvido, como parece que venimos haciendo; ahora que nosotros, los vivos, somos preponderantes, la autoridad de los muertos —que hasta ahora se basaba en puras cifras— disminuye a un ritmo vertiginoso (junto con las restantes formas de autoridad y legitimación). Solía ser como una vieja familia, viejas casas de una vieja aldea donde sólo había unos pocos jóvenes que de noche tenían que sentarse en habitaciones oscuras y escuchar a los mayores. Pero (con las horribles excepciones que conocemos) no ha habido una guerra mayúscula en varias generaciones: la curva de nacimientos, en claro ascenso, aumenta la proporción de adolescentes respecto al resto de la población; las pandillas de jóvenes maleantes alborotan en la calle mientras los ancianos se sientan ante la televisión. Dicho con otras palabras: si superamos a los muertos, vencemos; hemos triunfado en virtud del mero hecho de haber nacido (la reflexión de Beaumarchais sobre el privilegio aristocrático se readapta inesperadamente a la suerte generacional de los *yuppies*).

Así pues, lo que el pasado puede contarnos es poco más que una cuestión de ociosa curiosidad, y, en efecto, nuestro interés por él —¡genealogías fantásticas, historias alternativas!— guarda cierto parecido con un *hobby* o con el turismo adoptivo, como la especialización enciclopédica de los concursos televisivos o el interés de Pynchon por Malta. Saludar a los lenguajes que no son los del gran poder o a las tradiciones provinciales extintas es, por supuesto, políticamente correcto, y es un derivado cultural de la retórica micropolítica que hemos discutido antes.

Por lo que yo sé, el único filósofo que se ha tomado en serio la demografía y ha producido conceptos basados en una vivencia de ella evidentemente idiosincrática es Jean-Paul Sartre. Como resultado no quiso tener hijos, pero su otra originalidad filosófica histórica —haber convertido en problema filosófico ese curioso asunto que

todos damos por sentado, a saber, la existencia de otras personas— podría ser consecuencia de aquélla, y no al revés. Obviamente, hubiera sido más lógico y cartesiano proceder desde el problema más simple —¿es esto realmente un Otro?— al más complicado (¿por qué hay tantos?), pero los personajes de Sartre parecen desplazarse desde lo múltiple a lo individual en esa extraña experiencia que bien podemos llamar sincronicidad:

> El viento me trae el grito de una sirena.... En este momento hay navíos resonantes de música en el mar; se encienden luces en todas las ciudades de Europa; nazis y comunistas se tirotean en las calles de Berlín; obreros sin trabajo callejean en Nueva York; mujeres delante del espejo, en habitaciones caldeadas, se ponen cosmético en las pestañas. Y yo estoy aquí, en esta calle desierta, y cada tiro que parte de una ventana de Neukölln, cada vómito de sangre de los heridos, cada ademán preciso y menudo de las mujeres que se engalanan responde a cada uno de mis pasos, a cada latido de mi corazón[31].

Esta pseudoexperiencia, que se debe ver como una fantasía y como el intento fracasado de conseguir la representación (por medio de la representación), es también un esfuerzo de segundo grado, reactivo: es un intento de recuperar lo que está fuera del alcance de mis propios sentidos y experiencia de la vida y, reincorporándolo a mi interior, volverme, si no ya autosuficiente, sí al menos auto-protegido, como un erizo. A la vez, también parece una fantasía errante, exploratoria, como si el sujeto tuviese miedo de olvidar algo pero no pudiese imaginarse del todo las consecuencias: ¿sufriré un castigo si me olvido de todos los demás que se afanan por vivir a la vez que yo? ¿Qué beneficio podría derivar de hacerlo si, en cualquier caso, es imposible hacer bien la tarea? Conseguir la sincronía consciente tampoco mejoraría mi situación inmediata, ya que, por definición, la mente pega un salto hacia otros que me son personalmente desconocidos (y que, por tanto, no puedo imaginarme en el detalle de sus existencias). Así pues, el esfuerzo es voluntarista, un asalto de la voluntad a lo que «por definición» es estructuralmente imposible de conseguir, más que algo pragmático y práctico que busque ampliar mi información respecto al aquí y ahora. El personaje sartreano parece haber lanzado un ataque o golpe preventivo: imaginar, para abarcarlas mentalmente de antemano, esas multitudes numéricas que, si las ignorásemos, podrían abrumarnos ontológicamente.

La investigación también está abocada al fracaso porque, como observó Freud, no puede haber números inventados asignificativos, y probablemente un psicoanálisis a Sartre (o a sus personajes) acabaría tematizando el contenido de los puntos que se pretendía que

31. J.-P. Sartre, *La Nausée*, en *Oeuvres romanesques*, París, 1981, p. 67 (trad. cast.: *La Náusea*, Madrid, 1984).

fuesen aleatorios. Tampoco es irrelevante la soledad del sujeto que imagina (la sirena solitaria dispara este proyecto «asociativo»), ni, sobre todo, el propio tiempo, el momento histórico en que lo múltiple, de donde se extrae al azar esta gama de existencias individuales, está siendo unificado —en efecto, cabe identificarlo aquí con lo que hoy llamamos *nominalismo*, en cuanto situación y dilema personal e histórico—. En este sentido, a pesar de la telaraña que tiendo más allá de mi «situación» hacia la inimaginable sincronía de otras personas, Sartre también es (como Rousseau) el filósofo de la política de grupos pequeños, del acontecimiento cara a cara que, por muy grande que sea (como la vista aérea de la plaza que se expande por las abarrotadas calles laterales de la *polis*), debe seguir siendo asequible para la «experiencia en vivo» (expresión menos engañosa que la retórica del cuerpo individual y sus sentidos, que evoca una filosofía de muy distinto tipo). Lo que hay más allá de esto —como en la clase social— es de algún modo real pero inauténtico, pensable pero irrepresentable, y por tanto resulta dudoso e inverificable para una filosofía de la existencia que, ante todo, quiere evitar la estafa o la injusticia en su experiencia vital. «Totalizar» no implica una creencia en la posiblidad de acceder a la totalidad, sino más bien jugar con el límite mismo, como un diente flojo, como cotejar apuntes y medidas y deducir así la barrera del sonido que, como la línea que traza Kant entre lo analítico y lo dialéctico, jamás se puede transgredir y de alguna manera trasciende a la experiencia. Pero esa experiencia imposible localizada más allá, el horror de la multiplicidad, no es nada más que el puro Número, que en nuestro siglo solamente la filosofía de Sartre ha sabido reinventar, superando a Heidegger con su regreso a una primordialidad casi socrática. Demasiadas personas empiezan a cancelar mi propia existencia con su peso ontológico; mi vida personal —la forma singular de propiedad privada que me queda— se torna pálida y tenue como los fantasmas homéricos, o como una porción de bienes raíces cuyo valor se hubiera reducido a un manojo despreciable de billetes arrugados. Esto, no obstante, empieza a ser postmoderno debido a la influencia planetaria que ejerce sobre los pensamientos temporales y sobre la posibilidad de representar el tiempo. Sartre sigue siendo en gran medida un moderno, pero es aleccionador observar cómo la masa gravitatoria de puros números sincrónicos se cierne sobre temas temporales y los alabea para formar el único «concepto» que ahora se puede encajar entre la historia y la demografía, la única categoría espacio-temporal relevante a la que también se podría obligar, si fuera necesario, a desempeñar una doble misión en cuanto experiencia: a saber, el concepto mismo de sincronía, el límite supremo de la representación hasta que llega la televisión, punto en el que todas estas bombillas inconcebiblemente múltiples vuelven a encenderse, el problema

metafísico que parecían designar y repetir desaparece, y el espacio global postmoderno reemplaza y anula la problemática sartreana de la totalización. También con esta transformación, como hemos visto en tantos otros casos, la tensión esencial de lo moderno y el compromiso con el drama imposible de la representación se debilitan y caen poco a poco en el olvido —y se desvanecen—. La totalidad global se retira ahora al interior de la mónada, sobre pantallas titilantes, y el «interior», que antes era el terreno de pruebas del existencialismo y sus ansiedades, se vuelve ahora tan autosuficiente como un espectáculo de luces o como la vida interior de un catatónico (mientras que en el mundo espacial de los cuerpos reales los extraordinarios desplazamientos demográficos de masas migratorias de trabajadores y turistas globales invierten este solipsismo individual, hasta un punto sin parangón en la historia mundial). El término *nominalismo* también se le puede aplicar ahora a este resultado, en el cual han empalidecido los universales, a excepción de espasmos intermitentes de un nuevo infinito sublime o matemático; pero en tal caso sería un nominalismo que ya no se concibe como problema y que, por tanto, también ha perdido en el proceso su nombre propio.

III. ESTÉTICA

Sin embargo, con esta nueva experiencia de la demografía y sus inesperadas consecuencias volvemos a encontrarnos con lo espacial mismo (y con la postmodernidad como cultura, como ideología y representación). La idea del predominio del espacio en la era postcontemporánea se la debemos a Henri Lefèbvre[23] (a quien, no obstante, le es ajeno el concepto de una fase o período postmoderno: su principal marco de experiencia era la modernización de Francia en la época de la postguerra, pero sobre todo en la gaullista), y ha desconcertado a muchos lectores que recuerdan la concepción kantiana del espacio y el tiempo como vacíos recipientes formales, categorías de la experiencia tan omniabarcantes que no pueden entrar en las experiencias a las que sirven de marco y de presuposición estructuralmente capacitadora.

Estas sabias restricciones, que incluyen una saludable advertencia sobre el empobrecimiento esencial de los propios temas, no impidieron que los modernistas le sacaran partido al tiempo, cuyas coordenadas vacías intentaron conjurar en la mágica sustancia de un elemento, un auténtico manantial de la experiencia. Pero ¿por qué habría de ser el paisaje menos dramático que el Acontecimiento? La

32. Véase sobre todo *La Production de l'espace*, París, 1974, pendiente (por fin) de publicarse en inglés en Blackwell.

premisa, en cualquier caso, es que en nuestros días la memoria se ha debilitado, y que los grandes memorialistas son una especie prácticamente extinguida: a nosotros la memoria, cuando es una experiencia fuerte y capaz de atestiguar todavía la realidad del pasado, nos sirve tan sólo para aniquilar el tiempo y, con él, ese pasado.

Sin embargo, lo que Lefèbvre quería acentuar era la correlación entre esas categorías organizativas hasta entonces universales y formales —que puede suponerse que para Kant eran aplicables a toda experiencia a lo largo de la historia humana— y la especificidad y originalidad históricas de los diversos modos de producción, que viven cada uno de modo diferente y distintivo el tiempo y el espacio (si es que se puede decir así, y si, contra Kant, somos capaces de tener una experiencia directa del espacio y el tiempo). El énfasis de Lefèbvre sobre el espacio hizo algo más que corregir un desequilibrio (modernista); también reconoció la participación creciente, en nuestra experiencia vital tanto como en el propio capitalismo tardío, de lo urbano y de la nueva globalidad del sistema. Lefèbvre pedía un nuevo tipo de imaginación espacial capaz de enfrentarse al pasado en nuevos términos y de leer sus secretos más ocultos en la plantilla de sus estructuras espaciales —cuerpo, cosmos, ciudad, todo lo que señalaba la intangible organización de las economías y formas lingüísticas culturales y libidinales. La propuesta exige una imaginación de la diferencia radical, que proyectemos nuestras organizaciones espaciales sobre las formas exóticas y casi de ciencia ficción de los modos de producción ajenos. Pero Lefèbvre considera que *todos* los modos de producción están no sólo organizados espacialmente, sino que además constituyen modos distintivos de la «producción del espacio»; la teoría de la postmodernidad, sin embargo, infiere cierto suplemento de espacialidad en el período contemporáneo y sugiere que, aunque otros modos de producción (u otros momentos del nuestro) sean característicamente espaciales, el nuestro se ha espacializado en un sentido único, de tal modo que para nosotros el espacio es una dominante existencial y cultural, una característica o principio estructural tematizado y destacado que presenta un sorprendente contraste con su papel relativamente subordinado y secundario (aunque, sin duda, no menos sintomático) en modos de producción más tempranos[33]. Así pues, aunque todo sea espacial, esta realidad postmoderna es de alguna forma *más* espacial que todo lo demás.

Es más fácil ver *por qué* es esto así que *cómo* puede serlo. La predilección de los teóricos postmodernos por el espacio se entiende con más fácilidad como reacción (generacional) predecible contra la

33. Para una valiosa panorámica de las teorías contemporáneas del espacio, véase *Postmodern Geographies* de E. Soja, Londres, 1989.

retórica de la temporalidad oficial, canonizada desde hace mucho, que sostenían los críticos y teóricos del modernismo, mientras que lo contrario favorece versiones dramáticas y visionarias del nuevo orden y sus nuevas emociones. Pero el eje temático no era arbitrario ni gratuito, y cabe investigar sus condiciones de posibilidad.

En mi opinión, una mirada más atenta a lo moderno descubriría la raíz de su característica experiencia de la temporalidad en los procesos y en la dinámica de modernización del capitalismo del cambio de siglo, con su gloriosa maquinaria nueva (tan aclamada por futuristas y muchos otros, aunque hubo escritores a quienes también llamamos «modernistas» que la condenaron y demonizaron con idéntico dramatismo); maquinaria que, no obstante, todavía no ha colonizado por completo el espacio social en el que surge. Arno Mayer nos ha provocado un saludable *shock* recordándonos la persistencia del antiguo régimen[34] hasta muy entrado el siglo XX, y la naturaleza parcial del «triunfo de la burguesía» o del capitalismo industrial en el período modernista, que sigue siendo mayoritariamente rural y, al menos estadísticamente, está dominado por campesinos y terratenientes con hábitos feudales. El automóvil esporádico introduce una nota que, aunque discordante, produce emoción, al igual que la electrificación intermitente e incluso la escasa pirotecnia de la aviación de la Primera Guerra Mundial. Así pues, la principal de las grandes oposiciones que no superó el capitalismo en este período es la existente entre el pueblo y la ciudad, y los sujetos o ciudadanos del período modernista son sobre todo personas que han vivido en mundos y tiempos múltiples —un *pays* medieval al que regresan durante las vacaciones familiares y una aglomeración urbana cuyas élites, al menos en la mayoría de los países avanzados, intentan «vivir con su siglo» y ser tan «absolutamente modernas» como les sea posible. El propio valor de lo Nuevo y de la innovación (tal y como se reflejan en todo lo que se extiende desde las formas herméticas del Primer Mundo hasta el gran drama de lo Viejo y lo Nuevo representado de distintas formas en los países del Tercer y del Segundo Mundo) presupone claramente la excepcionalidad de lo que se siente como «moderno»; mientras que la propia memoria profunda, que registra y cicatriza en el tiempo la diferenciación de la experiencia y evoca algo así como mundos alternativos intermitentes, también parece depender del «desarrollo desigual» existencial y psíquico, tanto como económico. La naturaleza se relaciona con la memoria no por motivos metafísicos, sino porque presenta el concepto y la imagen de un viejo modo de producción agrícola que se puede reprimir, recordar vagamente o recuperar con nostalgia en momentos de peligro y vulnerabilidad.

34. Véase el libro epónimo, Nueva York, 1981.

Todo esto lleva implícito el predecible sonido sordo del siguiente paso, a saber, la desaparición en la postmodernidad de la Naturaleza y de sus agriculturas precapitalistas, la homogeneización esencial de un espacio y una experiencia sociales que se han modernizado y mecanizado uniformemente (y en los que el abismo generacional se abre entre los modelos de los productos más que entre las ecologías de sus usuarios), y el triunfo de la estandarización y la conformidad que, temidas e imaginadas en los años cincuenta, hoy ya no suponen ningún problema para la gente que ha sido cortada por ese patrón (ni siquiera las pueden reconocer ni tematizar). Por eso antes definimos el *modernismo* como la experiencia y el resultado de la modernización *incompleta* y propusimos que lo postmoderno comienza a aparecer cuando el proceso de modernización ya no tiene aspectos y obstáculos arcaicos que superar y ha impuesto triunfalmente su propia lógica autónoma (a la que, por supuesto, ya no se le puede aplicar la palabra *modernización,* puesto que todo es ya «moderno»).

La memoria, la temporalidad, la emoción de lo «moderno», lo Nuevo y la innovación son entonces víctimas de este proceso, en el que no sólo desaparece el *ancien régime* de Mayer sino que incluso se liquida la cultura burguesa clásica de la *belle époque*. Así pues, la propuesta de Akira Asada[35] es tristemente profunda antes que ingeniosa: la referencia habitual a las fases del capitalismo (temprano, maduro, tardío o avanzado) es inadecuada y debería invertirse. De este modo, los primeros años se denominarían ahora capitalismo senil porque siguen siendo una cuestión de aburridos tradicionalistas de un viejo mundo; el capitalismo maduro o adulto mantendría su definición, con el fin de reflejar la moderación de los grandes capitalistas y aventureros sin escrúpulos. Nuestro propio período, hasta ahora tardío, puede conocerse en lo sucesivo como «capitalismo infantil», ya que todo el mundo ha nacido en él, lo da por asumido y nunca ha conocido otra cosa; la fricción, la resistencia y el esfuerzo de momentos anteriores han dado paso al juego libre de la automatización y la fungibilidad maleable de múltiples públicos y mercados de consumo: patines y multinacionales, procesadores de textos y ciudades que crecen de la noche a la mañana.

Según esta versión, sin embargo, ni el espacio ni el tiempo son «naturales» en el sentido en que se podría presuponer metafísicamente (bien como ontología o como naturaleza humana): ambos son la consecuencia y la imagen derivada que proyecta un cierto estado o estructura de producción y apropiación, de organización social de la productividad. Así, respecto a lo moderno hemos leído

35. En M. Miyoshi y H. Harootunian (eds.), *Postmodernism and Japan*, Durham, N. C., 1989, p. 274.

cierta temporalidad a partir de su espacio característicamente desigual; pero quizás el otro sentido de la lectura no sea menos productivo, y conduzca a cierta idea más articulada del espacio postmoderno mediante la historiografía fantástica postmoderna, tal como se encuentra en las disparatadas genealogías imaginarias y novelas que mezclan figuras y nombres históricos como si fueran cartas de una baraja finita. Si tiene sentido evocar cierto «regreso a contar relatos» en el período postmoderno, al menos aquí el «regreso» se puede observar en plena aparición (junto con la emergencia de la narratividad y la narratología en la producción teórica postmoderna, que puede también identificarse como un síntoma cultural de cambios más básicos que el mero descubrimiento de una nueva verdad teórica). En ese punto, todos los precursores encuentran su lugar en la nueva genealogía: las series generacionales legendarias de los escritores del *boom*, como Asturias o García Márquez; las tediosas fabulaciones autorreferenciales de la efímera «nueva novela» angloamericana; el descubrimiento, a cargo de historiadores profesionales, de que «todo es ficción» (véase Nietzsche) y de que nunca puede haber una versión correcta; el final de las «narrativas maestras» en el mismo sentido, junto con la recuperación, en un momento en que las alternativas históricas están desapareciendo, de historias alternativas del pasado (grupos silenciados, trabajadores, mujeres, minorías cuyos breves registros se han quemado o eliminado sistemáticamente de todas partes excepto de los archivos policiales); y si queremos tener una historia, en lo sucesivo sólo habrá una en la que participar.

En pocas palabras, la «historiografía fantástica» postmoderna aprovecha al máximo estas «tendencias» históricas y las combina en una auténtica estética que parece conocer dos variantes o espirales en espejo. En una se inventa una crónica (generacional y genealógica) donde la grotesca sucesión y el irreal elenco, los destinos irónicos y melodramáticos y las conmovedoras (y casi cinematográficas) oportunidades perdidas imitan a los reales o, de modo más exacto, se asemejan a los anales dinásticos de reinos débiles muy distantes de nuestra propia «tradición» provinciana (la historia secreta de los mongoles, por ejemplo, o lenguajes balcánicos prácticamente extinguidos que en tiempos fueron el poder dominante de su pequeño universo). Aquí, la apariencia de verosimilitud histórica reverbera en múltiples patrones alternativos, como si se retuviese la forma o género de la historiografía (al menos en sus versiones arcaicas); pero ahora, por alguna razón, lejos de proyectar las restricciones de lo rutinario, parece ofrecer a los escritores postmodernos el movimiento más extraordinario y libre de la invención. En esta forma y este contenido peculiares (auténticos sistemas de alcantarillado donde campean a sus anchas cocodrilos imaginarios) se piensa de algún

modo que las más extravagantes fantasías pynchonescas son experimentos mentales dotados de todo el poder epistemológico y de la autoridad falsable de las fábulas de Einstein, y que en cualquier caso transmiten la sensación del pasado verdadero mejor que ninguno de los «hechos» mismos.

Estas fabulaciones —como era previsible, alentadas por toda una generación de ideólogos que anunciaban de buena gana la muerte del referente, si no ya de la propia historia— muestran también con bastante claridad signos de la liberación y la euforia postmoderna que ya hemos abordado, y prácticamente por las mismas razones. A diferencia de las de otras épocas (como la novela histórica pseudo-shakespeariana de comienzos del siglo XIX), estas fantasías históricas no buscan desrealizar el pasado, aligerar la carga del hecho y de la necesidad históricos, transformarlo en una charada de disfraces y en vagos entretenimientos sin consecuencias ni irrevocabilidad. Tampoco intenta la historiografía fantástica postmoderna, como en el naturalismo, reducir el acontecimiento histórico truculento y determinista a la minuciosa labor de la ley natural, contemplada desde el epiciclo de Mercurio y susceptible por tanto de recibirse con estoica resignación, con una fuerza y una concentración capaces de reducir al mínimo la angustia de la decisión y de convertir los pesimismos del fracaso en las cadencias descendentes, más gratificantes y musicales, de una visión del mundo wagneriano-schopenhaueriana. Sin embargo, es obvio que el nuevo juego libre con el pasado —el delirante monólogo continuo de su revisión postmoderna en tantas narrativas intragrupales— es igualmente alérgico a las prioridades y compromisos, por no decir a las responsabilidades, de los diversos tipos de historia partisana (tan aburridamente comprometidos).

No obstante, cabe pensar que estas narrativas sostienen una relación más activa con la praxis que la sugerida o que la que permitiría una teoría más literal y reflexiva de la historia: aquí, la invención de la historia irreal sustituye a la elaboración de la auténtica. Expresa miméticamente el intento de recuperar ese poder y esa praxis por medio del pasado y de lo que debe llamarse fantasía, más que imaginación. La fabulación —o, si se prefiere, la mitomanía y los cuentos chinos— es sin duda el síntoma de la impotencia social e histórica, del bloqueo de posibilidades que deja poco margen de opción, salvo lo imaginario. Pero su propia invención e inventiva apoya una libertad creadora ante acontecimientos que no puede controlar, mediante el mero acto de multiplicarlos; la acción se sale del registro histórico e irrumpe en el proceso de diseñarlo, concebirlo e inventarlo, y nuevas series múltiples o alternas de acontecimientos sacuden los barrotes de la tradición nacional y de los manuales de historia, cuyas limitaciones y necesidades condena su fuerza paródica. Por tanto, la implausibilidad misma de la invención narrativa es lo que la con-

vierte en imagen de una posibilidad mayor de praxis, en su compensación pero también en su afirmación como proyección y recreación mimética.

La segunda forma de narrativa historiográfica postmoderna es en algunos aspectos la inversa de ésta. Aquí, el propósito puramente ficcional se subraya y reafirma con la producción de gente y acontecimientos imaginarios entre los que, de tarde en tarde, inesperadamente surgen y desaparecen otros que son reales: el trabajo de Doctorow en *Ragtime*, con sus Morgans y sus Fords, sus Houdinis, Thaws y Whites, fue mi anterior referencia[36] y se puede traer a colación ahora. Y, sin embargo, también es característica de todo un espectro de efectos de *collage*, en los que una imagen de periódico se pega sobre un telón de fondo pintado, o la cinta de teleimpresora con unas estadísticas se desenrolla en medio de un romance doméstico. Estos efectos no son meras repeticiones de Dos Passos, que todavía respetaba las categorías de verosimilitud cuando se trataba de los individuos de su mundo histórico, ni tampoco tiene nada que ver este tipo de historia ficcional con aquel producto postmoderno característico que he denominado cine de la nostalgia, donde el tono y estilo de toda una época se convierte en el personaje central, en el actor e «individuo histórico» (menguando de manera significativa la desenfrenada energía imaginativa de los dos tipos de fantasías historiográficas aquí en cuestión).

Lo que puede afirmarse de este segundo tipo (en el que el lugar común retoma su justo papel y se esfuma el hechizo, mientras que los jardines se tornan imaginarios) es que se trata precisamente de una especie de historiografía espacial que tiene cosas únicas que contarnos, tanto sobre la espacialidad postmoderna como, para empezar, sobre lo que le ha ocurrido al sentido postmoderno de la historia.

La espacialidad se registra aquí, por así decirlo, en una forma de segundo grado, como consecuencia de una especialización previa — una suerte de clasificación o compartimentación intensificadas que me siento tentado a describir como división del trabajo de la mente y sus modos de escanear y cartografiar el dominio. La fragmentación psíquica clásica —por ejemplo, la separación de imaginación y conocimiento— siempre fue consecuencia de la división del trabajo en el mundo social; ahora, sin embargo, son las propias funciones racionales o cognoscitivas de la mente las que de alguna manera quedan segmentadas internamente y se asignan a diferentes pisos y bloques de oficinas.

Así, por ejemplo, podemos imaginarnos (en esta narrativa postmoderna) la visita del gran arquitecto neoclásico prusiano

36. Véase el cap. 1 de este libro.

Schinkel a la nueva ciudad industrial de Manchester: la idea es históricamente posible, y presenta el encanto relativamente postmoderno de un episodio que cae por su propio peso (¿viajó de hecho el joven Stalin a Londres en cierta ocasión?; ¿qué hay de la inspección que hizo Marx de incógnito a la Guerra Civil Americana?): ¿Estoy despierto, o duermo? Pero lo que esto tiene de fundamentalmente postmoderno es la incongruencia de la Alemania romántica, brillando desde el interior con todo el realismo mágico de un Caspar David Friedrich que se topa con la miseria y el trabajo excedente de la incipiente gran ciudad industrial de Engels. Es una yuxtaposición de tebeo, parecida a un ejercicio escolar donde se recombina todo tipo de materiales diversos. De hecho, resulta que la visita también ocurrió en la realidad; pero a estas alturas cabe recordar un chiste de Adorno en referencia a otra cosa —que «aunque fuera un hecho, no sería verdadero». El regusto postmoderno del episodio regresa al «registro histórico» para desrealizarlo y desnaturalizarlo, insuflándole algo del aura fantástica de la versión de Gabriel García Márquez de la historia latinoamericana, respecto a la cual, como es de sobra conocido, Carpentier observó muy acertadamente que era «real-maravillosa»[37]. Pero ahora la cuestión es ver si lo que se solía llamar Historia no se habrá convertido precisamente en eso mismo.

Esos son, no obstante, los efectos culturales e ideológicos de la estructura, cuyas condiciones de posibilidad residen justamente en que advertimos que cada elemento de los implicados, y combinados con tanta incongruencia, pertenece a registros completamente diferenciados y diferentes: la arquitectura y el socialismo, el arte romántico y la historia de la tecnología, la política y la imitación de la antigüedad. Aunque esos registros coinciden de una manera extraña y dialéctica (como en la cuestión del urbanismo, donde «Schinkel» es una entrada enciclopédica en la misma medida que el libro de Engels sobre Manchester), nuestras mentes preconscientes se niegan a establecer o a reconocer el vínculo, como si fuesen fichas procedentes de distintos archivos.

De hecho, la disonancia y la incompatibilidad poseen analogías «literarias», y es muy extraño redescubrirlas aquí, en el área de la propia realidad social e histórica. Este singular desajuste nos recuerda sobre todo la discordancia *genérica*, como cuando un escritor o un orador incorporan por error un texto incompatible o regresan a otro registro del discurso. En literatura, la historia de la desaparición de los géneros literarios como tales, junto con sus convenciones y con las distintas reglas de lectura que proyectan, es bien conocida. Lejos de haberse extinguido, podría parecer ahora que los antiguos géneros, liberados como virus de su ecosistema

37. A. Carpentier, Prólogo a *El reino de este mundo*, Santiago, Cuba, 1971.

tradicional, se han esparcido y han colonizado la propia realidad, que dividimos y clasificamos según esquemas tipológicos; éstos ya no son los del tema, si bien la cuestión alternativa del estilo no parece adecuada para ellos. Sin duda, es algo como el «estilo» de la entrada enciclopédica «Schinkel», que simplemente no armoniza con el estilo de «Engels», a pesar de que el ordenador presentaría a ambos bajo los encabezamientos de «alemán», «siglo XIX», etc. En otras palabras, las dos entradas no «se complementan» ni hacen juego en el «mundo real», esto es, el mundo del conocimiento histórico; pero sí van juntas en ese ámbito que hemos estado llamando historiografía postmoderna (un género cultural separado así genéricamente de aquel otro llamado conocimiento histórico), donde es precisamente su interesante disonancia, y el estridente realismo mágico de su inesperada yuxtaposición, lo que produce el suplemento de placer para consumir.

No se debe pensar que la narrativa postmoderna supera o trasciende en ningún sentido la extraña separación discursiva que estamos analizando: ésta no se debe entender en absoluto como una «contradicción» a la que el *collage* postmoderno confiere una aparente «resolución». El efecto postmoderno, por el contrario, ratifica las especializaciones y diferenciaciones sobre las que se asienta: las presupone, y así las prolonga y perpetúa (porque si surgiera un campo de conocimiento verdaderamente unificado, donde Schinkel y Engels estuvieran juntos como el cordero y el león, por así decirlo, toda la incongruencia postmoderna se esfumaría de golpe). De este modo, la estructura confirma la descripción de la postmodernidad como algo para lo que la palabra *fragmentación* sigue siendo un término demasiado débil y primitivo, y probablemente también demasiado «totalizador», sobre todo porque ya no se trata de la desintegración de una antigua totalidad orgánica preexistente, sino de la aparición de lo múltiple de maneras nuevas e inesperadas, flujos inconexos de acontecimientos, tipos de discurso, modos de clasificación y compartimentos de la realidad. Claramente, lo que se reproduce con la retórica del descentramiento (y lo que informa a los ataques retóricos y filosóficos oficiales a la «totalidad») es este pluralismo absoluto y absolutamente aleatorio (y quizás sea el único referente para el que debería reservarse ese término cargado de connotaciones, una suerte de realidad-pluralismo, una coexistencia no tanto de mundos múltiples y alternativos como de borrosos conjuntos inconexos y subsistemas semiautónomos que se siguen traslapando perceptualmente, como hipnóticos planos de profundidad en un espacio multidimensional). Así pues, esta diferenciación y especialización o semiautonomización de la realidad es anterior a lo que ocurre en la psique —la esquizo-fragmentación postmoderna, por oposición a las ansiedades e histerias modernas o modernis-

tas—, que reviste la forma del mundo al que imita e intenta reproducir tanto en forma de experiencia como de conceptos, con resultados tan desastrosos como los que tendría un simple organismo natural dado al camuflaje mimético que intentara aproximarse a la dimensión láser del *op art* en un lejano futuro de ciencia ficción. Hemos aprendido mucho del psicoanálisis, y más recientemente de la cartografía especulativa de las posiciones del sujeto fracturadas y mútiples, pero sería una lástima atribuirlas a una nueva naturaleza humana interna inconcebiblemente compleja en vez de a las plantillas sociales que las proyectan: y es que la naturaleza humana, como nos enseñó Brecht, es capaz de asumir una variedad infinita de formas y adaptaciones y, con ella, también la propia psique.

También las diversas estructuras diferenciales (formalizadas por Doctorow en los modelos menores pero extraordinariamente sintomáticos de la historiografía de *Ragtime*) intentan con ahínco justificar la versión previa de la percepción postmoderna en términos del lema «la diferencia relaciona». Parece que los nuevos modos de percepción funcionan manteniendo sistemáticamente estos aspectos incompatibles, una especie de visión de lo inconmensurable que no fuerza a la vista a enfocar sino que mantiene provisionalmente la tensión de sus múltiples coordenadas (así pues, si se pensaba que la dialéctica tenía que ver con la producción de nuevas «síntesis» de «opuestos» preformados y preorganizados, pensados para encajar sin esfuerzo, todo esto sería sin duda «postdialéctico»).

Pero también ha de considerarse como un fenómeno *espacial* en el sentido más fundamental, ya que sea cual sea la procedencia de los elementos combinados en su incompatibilidad postmoderna —bien vengan de diferentes zonas del tiempo o de compartimentos inconexos del universo social y material—, es su separación espacial lo que se siente con fuerza. Los diferentes momentos del tiempo histórico o existencial se archivan en distintos lugares; el intento de combinarlos, incluso localmente, no se desliza por una escala temporal (excepto en la medida en que el carácter espacial de estas figuras venza aquí y presente su factura), sino que salta hacia adelante y hacia atrás en un tablero que concebimos en términos de distancia.

Así pues, el movimiento de una clasificación genérica a otra es absolutamente discontinuo, como el cambio de canales en un aparato de televisión por cable; y resulta adecuado describir las series de ejemplos y los compartimentos tipológicos de los géneros como «canales» en los que se organiza la nueva realidad. Cambiar de canales, que tan a menudo han considerado los teóricos de los *media* como epítome de una atención y un aparato perceptual postmodernos, podría ser una útil alternativa al modelo psicoanalítico de las múltiples posiciones de sujeto antes mencionadas. Por supuesto, este último se puede seguir manteniendo como código al-

ternativo en la transcodificación, tan característica de la teoría postmoderna y que ahora cabe comprender como equivalente teórico del cambio de canales en los niveles perceptual, cultural y psíquico. «Nosotros» somos aquello en lo que estemos, lo que confrontamos y habitamos o por donde solemos movernos, siempre que se entienda que en las actuales condiciones se nos obliga a negociar, superar, transitar de nuevo todos esos espacios o canales en un vaivén incesante, en un solo día joyceano. La representación literaria de esta nueva realidad podría ser la extraordinaria «memoria» de los viejos tiempos de los seriales radiofónicos latinoamericanos que desarrolla Vargas Llosa en *La Tía Julia y el Escribidor*, donde los programas diurnos empiezan a contagiarse lentamente unos a otros y colonizan a sus vecinos, mezclándose de una manera preocupante (pero, como acabamos de ver, más arquetípicamente postmoderna): tal interferencia es el prototipo de lo que podemos llamar el modo postmoderno de totalizar.

También define a nuestro modo contemporáneo de comprender lo histórico y lo político en cuanto tales, y tendremos que recurrir a la concepción de Lefèbvre de un nuevo tipo de dialéctica espacial para comprender que las estructuras precedentes implican algo más que meros diseños culturales o ficcionales. Y es que nuestra comprensión de los acontecimientos actuales también tiene lugar sobre el trasfondo de la compartimentación de la realidad que mencionábamos al abordar las características de la escritura postmoderna. Nunca fue fácil captar el presente como historia, puesto que casi por definición los manuales se terminan e imprimen con un año o dos de antelación, pero un colectivo políticamente consciente puede mantenerse al día mediante el continuo escrutinio múltiple (o con cabeza de Hidra) y el comentario de la última peripecia inesperada. Hoy, sin embargo, los colectivos de ese tipo se han incorporado a los *media*, despojándonos como individuos hasta del sentimiento de que estamos solos y somos individuales. El fogonazo esporádico de comprensión histórica que puede caer sobre la «situación actual» tendrá lugar entonces mediante el modo cuasi-postmoderno (y espacial) de recombinar columnas separadas en el periódico[38]: y es esta operación espacial la que seguimos denominando (con un lenguaje temporal más antiguo) pensamiento o análisis histórico. El vertido de petróleo en Alaska se sitúa codo a codo con el último bombardeo israelí o con una misión de búsqueda y destrucción al sur del Líbano, o le pisa los talones en la segmentación de las noticias televisivas. Ambos acontecimientos

38. En efecto, surge ante la vista un Dickens postmoderno cuando recordamos (como hizo por mí Jonathan Arac) el comentario que de él hace Walter Bagehot: «Londres es como un periódico. Todo está ahí, y todo está desvinculado» (*Literary Studies*, Londres, 1898, p. 178).

activan zonas mentales de referencia y campos asociativos absolutamente diferentes e inconexos, en gran medida porque, dentro del *planetarium* estereotipado del actual «espíritu objetivo», Alaska se halla al otro lado del globo físico y espiritual respecto a un «Oriente Medio desgarrado por la guerra». Ningún análisis introspectivo de nuestra historia personal, ni tampoco un estudio de las diversas historias objetivas (archivadas bajo Exxon, Alaska, Israel o Líbano) sería en sí mismo suficiente para revelar la interrelación dialéctica de todas estas cosas, cuyo legendario Ur-episodio puede localizarse en la Guerra de Suez, que por un lado determinó la construcción de tanques petrolíferos cada vez mayores para circunnavegar el Cabo de Buena Esperanza y, por otro, tuvo la secuela en 1967 de anclar la geografía política de Oriente Medio en la violencia y la miseria durante más de una generación. Lo que quiero defender es que localizar estos «orígenes» comunes —que, evidentemente, habrán de ser en lo sucesivo indispensables para desarrollar lo que solemos considerar como una comprensión histórica concreta— ya no consiste exactamente en una operación temporal o genealógica, en el sentido de las antiguas lógicas de la historicidad o de la causalidad. La «solución» a una yuxtaposición —Alaska, Líbano— que ni siquiera llega a ser un enigma hasta que no se ha resuelto —¡Nasser y Suez!— ya no abre un profundo espacio historiográfico ni una temporalidad perspectivista, del tipo de un Michelet o de un Spengler: se ilumina como un circuito nodal de una máquina tragaperras (presagiando así una historiografía del futuro de juego de ordenador, aún más inquietante).

Ahora bien, si la historia se ha vuelto espacial, también su represión y los mecanismos ideológicos con los que evitamos pensar históricamente (el ejemplo de Alaska es un modelo básico de un tipo de lectura pensada para permitirnos pasar por alto las columnas contiguas). Pero ahora me refiero a una estética más amplia de la información, donde las incompatibilidades genéricas detectadas en la ficción postmoderna adquieren una fuerza distinta en la realidad postmoderna: dictan un peculiar decoro o una gran frialdad según los cuales la obligación de ignorar artículos clasificados en otras columnas o compartimentos abre una vía para formar una falsa conciencia. Esta vía es mucho más avanzada tácticamente que las más antiguas y primitivas de la mentira y la represión, y puede prescindir de las tecnologías de la ideología clásica, hoy torpes y ptolemaicas. Se trata de una nueva manera de desactivar la información, de volver improbables las representaciones, de desacreditar posiciones políticas y sus «discursos» orgánicos y, en pocas palabras, de separar con eficacia «los hechos» de «la verdad», como dijera Adorno. La superioridad del nuevo método radica en su capacidad de coexistir perfectamente con la información y el conocimiento plenos, algo que ya estaba

implícito en la separación de subsistemas y temas en zonas inconexas de la mente, que sólo se pueden activar por vía local o contextual («de modo nominalista») en momentos distintos del tiempo y mediante diversas posiciones de sujeto sin relación entre sí. De este modo, se combina aquí un tabú estilístico con la característica humana de la finitud («Sólo puedo estar en un lugar —¡un discurso!— a la vez») para excluir no sólo antiguos tipos de síntesis, sino incluso los efectos terapéuticos de distanciamiento que solían derivarse de enfrentar una prueba con otra aparentemente inconexa —como en las reconstrucciones de un crimen que inesperadamente ponen cara a cara a dos testigos.

La «postmodernidad» misma es el principal ejemplo de la conceptualidad que deriva de un sistema así, en el que la propia realidad se organiza un poco como esas redes de células políticas cuyos miembros sólo conocen a sus homólogos inmediatos. Así pues, en este «concepto», la coexistencia de representaciones distintas que ya conocemos, pero cuyas operaciones concretas aún no hemos admirado lo suficiente, es comparable a la esquizofrenia, si es que ésta es realmente lo que dice Pynchon («Cada día, Wendell es menos él mismo y se vuelve más genérico. Entra en una reunión de profesores y súbitamente la habitación se llena de gente»)[39]. La gente que llena la habitación nos aborda desde direcciones incompatibles que consideramos de una sola vez: una posición de sujeto nos asegura la notable nueva elegancia de su quehacer diario y sus formas; la otra se maravilla ante la expansión de la democracia, ante esas nuevas «voces» que resuenan desde zonas del globo hasta ahora silenciosas o desde estratos de clase inaudibles (espera un rato, estarán aquí y unirán sus voces a las demás); otras voces más quejumbrosas y «realistas» nos recuerdan las incompetencias del capitalismo tardío, sus delirantes edificaciones de papel-moneda que se alzan más allá de la vista, su Deuda, la vertiginosa desaparición de las fábricas (sólo equiparable a la proliferación de nuevas cadenas de comida-basura), la absoluta miseria de la carencia estructural de un hogar, cuya causa es estructural, por no hablar del desempleo y de algo tan conocido como la «depresión» o «descomposición» urbana que los *media* envuelven brillantemente con melodramas de droga y violencia porno cuando temen que el tema corra el peligro de volverse manido. No se puede decir que ninguna de estas voces contradiga a las restantes, porque esto no lo hacen los «discursos» sino sólo las proposiciones; la identidad de la identidad y la no-identidad no es muy satisfactoria para este caso, para el que el término de «coexistencia» también es demasiado tranquilizador porque implica una posibilidad última de colisión intergaláctica donde la materia y la antimateria se encuen-

39. *The Crying of Lot 49*, Nueva York, 1982, p. 104.

tren por fin y se den la mano. Incluso la modesta hipótesis de Brecht sobre Hollywood, que ahí Dios economizó y planeó todo excepto el *establishment* («el cielo: a quienes carecen de éxito y prosperidad les sirve de infierno»), es demasiado funcional, si bien la idea de una ciudad —¡y de esa ciudad concreta!— crece en la mente de modo imperioso como una de las pocas «representaciones» pensables que quedan: la postmodernidad está viva y coleando en boutiques y pequeños restaurantes de moda (en efecto, se nos dice que hoy en día la remodelación de los restaurantes ocupa un lugar significativo en los encargos del arquitecto postmoderno), mientras que las otras realidades vagan por ahí en coches antiguos o a pie. Como ideología que es también una realidad, lo «postmoderno» no se puede refutar, en la medida en que su rasgo fundamental es la separación absoluta de todos los niveles y voces y sólo podría refutarse si éstos se recombinaran en su totalidad.

Las desesperadas fases finales del juego del escondite insinúan que hay compartimentos lógicos donde todavía se puede encontrar a la Historia (que se revela como meramente espacial bajo sus disfraces diacrónicos), a pesar del sombrío y profundo silencio que nos lleva a concluir que quizás se haya agotado hasta la muerte en sus parodias. Sin embargo, puede que aún se pueda generar historia a partir del propio presente y dotar a las proyecciones fantásticas y a los deseos de hoy, si no de una realidad, sí al menos de lo que fundamenta e inaugura realidades, como le gustaba decir a Heidegger (*stiften*).

Estas proyecciones siguen caminos opuestos, aunque ambas se pueden detectar en el *corpus* más sustancioso de estos síntomas: la ciencia ficción contemporánea. Dudo en identificar estas direcciones con nuestros viejos amigos el pasado y el futuro, pero quizás sean sus versiones nuevas y postmodernas en una situación en la que, como hemos visto, ninguno de los dos ejerce demasiada influencia sobre nuestra atención o responsabilidad. La decadencia y la alta tecnología son las instancias y las plataformas de esta especulación, presentándose de modos y maneras antitéticos.

Y es que, mientras que la tecnología es omnipresente e inevitable, sobre todo en sus diversas manifestaciones religiosas, la *decadencia* se impone por su ausencia, como un mal olor que nadie menciona o un pensamiento que todos los invitados hacen esfuerzos visibles por evitar. Podríamos pensar que el mundo de los auriculares y Andy Warhol, del fundamentalismo y el sida, de las máquinas de hacer ejercicio y la MTV, de los yuppies y los libros sobre la postmodernidad, de los peinados *punk* o los rapados al estilo años cincuenta, de la «pérdida de la historicidad» y el *éloge* de la esquizofrenia, de los *media* y las obsesiones con el calcio y el colesterol, de la lógica del «shock del futuro» y la aparición de científicos y fuerzas

de choque como nuevos tipos de grupos sociales, cumpliría todos los requisitos para pasar por oportunamente decadente a ojos de cualquier observador marciano que fuera sensato; pero resulta cursi decir esto, y otro de los logros tácticos del sistema discursivo postmoderno reside en que relega al *laudator temporis acti* al almacén de los personajes literarios que ya no son muy plausibles ni creíbles. Sin duda alguna, allí donde la norma anterior se ha convertido en un simple «estilo de vida» más, la categoría de lo excéntrico pierde su razón de ser; pero los modernos seguían teniendo este concepto, que a veces representaban de una manera que sólo ha sido recuperada en nuestro tiempo por el gran *Satiricón* de Fellini, a modo de «cine de la nostalgia» sobre el final del Imperio Romano. Ahora bien, existe una diferencia notable: la nostalgia puede ser de algún modo real, en cuyo caso debe considerarse una especie de sentimiento que hasta ahora no se había conocido ni clasificado (a no ser que se trate de una nueva versión disfrazada de *La Dolce Vita*, y entonces Fellini es un simple moralizador más sin interés, algo que esta película desmiente evitando triunfalmente el *pathos* narcisista de su homóloga contemporánea). Fellini logra construir aquí una máquina del tiempo en la que aún podemos atisbar no el mundo tal y como lo viven los decadentes romanos de la edad de plata, sino el de los modernistas (al menos en su primera fase, la simbolista), que a diferencia de nosotros todavía podían pensar el concepto de decadencia en concreto y con una fuerza flaubertiana. Como señala al respecto Richard Gilman[40], los romanos carecían de este concepto, y a diferencia del personaje teatral que anuncia que se va a la Guerra de los Treinta Años, y al igual que nosotros los postmodernos, no tenían que pellizcarse a cada instante para recordarse a sí mismos que estaban viviendo «en la Decadencia».

Gilman continúa diciéndonos que dejemos de utilizar ese nocivo concepto, sin ver que todos dejaron de usarlo hace ya tiempo; pero aun así ofrece un interesante laboratorio donde observar el curioso comportamiento de ese fenómeno llamado «el sentido de la diferencia histórica». La paradoja de los problemas conceptuales enumerados por la representación de Fellini extrae su fuerza motriz paralógica de las paradojas de la diferencia: los «decadentes» son tan distintos de nosotros como son, en otro sentido, iguales, y son los vehículos de nuestra identificación simbólica disfrazada. Pero la «decadencia» en ese sentido, y en cuanto tema o ideologema, no es una mera sala del museo imaginario (que aloja una «cultura», por ejemplo, más peculiar que la de los polinesios); tampoco es, como a veces piensa Gilman, una «teoría» que incluya presuposiciones sobre la salud o el desequilibrio psíquico y racial. Es un derivado se-

40. R. Gilman, *Decadence*, Nueva York, 1989.

cundario de toda una teoría de la historia, y un subconjunto especial de lo que los alemanes denominan *Geschichtsphilosophie*. Sin embargo, por desgracia debemos partir de ahí y abrirnos paso hasta *Des Esseintes* o los romanos de Fellini; esta tarea supone cierta reflexión sobre la especificidad de los «tiempos modernos» y sobre cómo se define a sí misma mediante su propia diferencia frente al resto de la historia. No hace mucho, Latour ha rebautizado esto apropiadamente como «la Gran División» (¡como si no quedase ya ninguna!), pero a veces también se llama «Occidente y el resto», y también se conoce como Razón Occidental, metafísica occidental o incluso (ésta es la especial preocupación de Latour) como la propia Ciencia, de la que no hace falta señalar que es occidental (excepto a los lectores de Joseph Needham o Lévi-Strauss). Latour ha cocinado un magnífico menú con los sinónimos y disfraces de esta visión del excepcionalismo occidental, en la que también se encuentran unos cuantos viejos amigos marxistas:

el mundo moderno
secularización
racionalización
anonimato
desencanto
mercantilismo
optimización
deshumanización
mecanización
occidentalización
capitalismo
industrialización
postindustrialización
tecnificación
intelectualización
esterilización
objetivación
americanización
cientifización
sociedad de consumo
sociedad unidimensional
sociedad sin alma
locura moderna
tiempos modernos
progreso[41]

Claramente, Latour ha resumido varias fases históricas en estas posiciones, subrayando así la profunda continuidad de las situaciones de donde emanan y a las que expresan. A su vez, la «complicidad» entre la izquierda y el marxismo para perpetuar el mito del excep-

41. B. Latour, *The Pasteurization of France*, Cambridge, Mass., 1988, p. 207.

cionalismo occidental le queda aquí absolutamente clara a quien haya olvidado las páginas de *El manifiesto comunista* que celebran la dinámica nueva e históricamente única del capitalismo. Pero en mi opinión es al propio modernismo a quien se acusa (o más bien a la «modernidad», si es que no es ya la «modernización»), y la novedad reside más bien en que asocia el marxismo con todo lo restante, como un simple modernismo más.

De hecho, las fases del materialismo histórico se pueden reformular en términos poco convencionales que transforman la ruptura absoluta que, adecuadamente, suele verse que hay en el marxismo entre el capitalismo (y el socialismo) y los llamados modos de producción precapitalistas. En la tradición, un conjunto de rupturas más o menos profundas deambula por el *continuum* histórico, como un verso cuya métrica o relativa libertad nos hacen vacilar. El marxismo plantea un tipo de ruptura entre sociedades tribales (cazadores y recolectores, comunismo primitivo) y los modos de producción posteriores (incluido el capitalismo) que conocen el poder estatal (y la plusvalía, la escritura, la división entre trabajo mental y manual, etc.). Plantea otro tipo de ruptura entre las sociedades precapitalistas de poder y la especial dinámica del capitalismo, cuya expansión infinita («encuentra sus límites en su propia naturaleza, que en un cierto nivel de su desarrollo harán reconocer al capital mismo como el mayor obstáculo de esa tendencia y, en consecuencia, tenderá a su propia superación a través de él mismo»)[42] podemos decir que reinventa la historia en nuevos términos, y que constituye una forma incomparable y hasta ahora novedosa de imperialismo social; ésta es, por supuesto, la ruptura a la que se refiere Latour. Entretanto, quizás debamos plantear una ruptura fundamental entre el capitalismo y el socialismo, en tanto que el segundo reinventa, en un nivel nuevo y superior, formas y experiencias colectivas que permiten compararlo más bien con formaciones sociales precapitalistas, y a ese respecto diferentes de la fragmentación y el individualismo atomizado del capitalismo *per se* (aunque, dando un paso hegeliano, el socialismo también sostendrá que conserva la nueva riqueza de la subjetividad individual desarrollada bajo el sistema de mercado). Pero esta secuencia, expuesta en estos términos tradicionales y cuyas resonancias darwinistas (evolución unilinear o multilineal) ya no nos preocupan tanto, sigue provocando embarazosas preguntas que no se disipan del todo con la noción dialéctica de que el capitalismo inaugura ahora un nuevo tipo de historia global, cuya misma lógica es «totalizadora» en sentido estricto: con el resultado de que, aunque antes hubiera historias —muchas, y sin relación entre sí— ahora sólo hay tendencialmente una que,

42. *Grundrisse. Líneas fundamentales de la crítica de la economía política*, en *Obras de Marx y Engels* [OME 21]: K. Marx, México, 1977, «El capítulo del capital».

hasta donde alcanza la vista, se encuentra en un horizonte más homógeneo que nunca.

Aun así, una lectura cuidadosa del *Manifiesto* sugiere otra manera de pensar en la concepción de Marx del capitalismo como fase, ya que se puede entender como una suerte de inmensa caja negra o «mediador destinado a desaparecer», un laboratorio extraordinariamente complejo que se extiende y desarrolla en el tiempo y adonde ha de acudir la gente precapitalista para reprogramarse y reentrenarse, para transformarse y desarrollarse en su camino hacia el socialismo. Esta lectura (que, aunque estructural, sigue siendo dialéctica) redistribuye las características de la diferencia radical de la serie antigua; excluye las preguntas en torno al tipo de sociedad, el carácter colectivo y la cultura que implica el capitalismo, ya que ahora éste se ve como un proceso más que como una fase en sí misma. Por último, nos obliga a reconsiderar funcionalmente los rasgos atribuidos a la postmodernidad y verlos como formas nuevas más intensas de una tendencia estructural que Marx describió célebremente en términos de separación y disyunción, desmembramiento, despojamiento y similares.

Sin embargo, volviendo a otros aspectos de la experiencia de la modernidad, ya hemos visto que al menos armoniza con la sensación de diferencia y de cambio incesante, ya sea en la inminencia del mundo de los objetos o de la propia psique:

> ¡No yo, no yo, sino el viento que sopla a mi través!
> Un tenue viento sopla la nueva dirección del Tiempo.
> ¡Si sólo yo le dejo que me porte, que me lleve, si sólo me llevara!
> ¡Si sólo yo soy sensible, sutil, oh delicado, un don alado!
> Si sólo, el más amoroso de todos, me someto y soy cogido
> Por el tenue, tenue viento que toma su rumbo por el caos del mundo
> Como un cincel fino, exquisito, como una cuña-brizna insertada;
> Si sólo yo soy afilado y duro como el pico transparente de una cuña
> Conducida por soplos invisibles,
> La roca se partirá, llegaremos a la maravilla, hallaremos las Hespérides[43].
>
> *D. H. Lawrence*

Este apremio existencial se puede intercambiar por muchas expresiones de la sensación de cambio objetivo que permea lo moderno, junto al asco ante los restos de lo viejo y la sensación de que, además de ser un escape y una liberación, lo Nuevo es también una obligación: algo que cada uno debe hacerse a sí mismo para estar a la altura de las circunstancias y merecer el nuevo mundo que está surgiendo a su alrededor. Pero es un mundo cuyas reveladoras seña-

43. D. H. Lawrence, «Son of a Man Who Has Come Through», en *Complete Poems*, Nueva York, 1964, p. 250.

les tienden a ser tecnológicas, aunque sus pretensiones y exigencias sean subjetivas y supongan la obligación de producir nuevas personas, formas totalmente nuevas de la subjetividad. Es también, como nos recuerda John Berger[44], un mundo cuya promesa utópica malogrará la Primera Guerra Mundial, excepto en lo que atañe al aspecto, hoy más controlado y restringido, del cambio sistémico y de la revolución social y política, cuyo epítome histórico es ahora la revolución soviética, con su extraordinaria nueva efervescencia cultural *modernista*. No es éste el lugar para reconmemorar aquel fermento, pero sí debemos observar no sólo que presenta una diferencia estructural fundamental respecto a lo postmoderno (donde al ser todo nuevo o, mejor dicho, puesto que ya nada es «viejo», la emoción del asunto disminuye mucho y de manera dialéctica), sino también que el punto de vista de lo postmoderno debería aportar nuevas perspectivas sobre un legado que a partir de entonces fue modernista y clásico. Lo que sí parece posible afirmar es que la modernidad es inseparable de ese sentimiento de diferencia radical que estamos abordando: los modernos se sienten como tipos de personas absolutamente distintas a las de las antiguas tradiciones precapitalistas o a las de las áreas coloniales contemporáneas con el modernismo (y con el imperialismo). Lo que esto tiene de ofensivo para otras sociedades y culturas (y no parece superfluo añadir que también para otras razas) se complicará ahora con que otras muchas sociedades interiorizan el dilema y, cada una a su modo, viven el drama de lo Viejo y lo Nuevo con ansiedad. Pero la perfección de la gran maquinaria del capitalismo (incluida su industria) no es un mérito personal de los noreuropeos blancos (y a menudo protestantes) sino un accidente de las circunstancias y estructuras históricas (o condiciones de posibilidad), y sería tautológico añadir que en éstas los «educadores» ya estaban, por definición, «reeducados», puesto que entre las otras tecnologías que produce y desarrolla el capitalismo también está la humana: la producción del «trabajo productivo».

Pero incluso esta descripción, que no implica ya ningún tipo de eurocentrismo, plantea y presupone la diferencia absoluta del capitalismo. Lo que cabe observar entonces respecto a una postmodernidad global donde las diferencias de ese tipo se rechazan teóricamente es que su propia condición de posibilidad plantea una *modernización* de otros segmentos del globo mucho mayor que en la era moderna (o del imperialismo clásico).

¿De dónde procede, entonces, esta extraña sombra interior u opacidad de lo moderno que es la decadencia? ¿Por qué los orgullosos modernos —o modernistas— sienten, como mucho, una mera aprensión ante su insuficiente modernidad? ¿Por qué albergan la

44. Véase nota 8 *supra*.

secreta fantasía de una diferencia lánguida, neurasténica, que impugnan a las más antiguas provincias de su imperio, por no mencionar a sus propios artistas e intelectuales culturales «más avanzados»? La decadencia se resiste a la modernidad y a la vez llega tras ella, como un destino futuro en el que todas las promesas de lo moderno flaquean y se deshacen. El concepto fantasea el regreso de sectas religiosas y comidas extrañas, después del triunfo de lo secular, del *homo economicus* y del utilitarismo: por tanto, es el fantasma de la superestructura, de la propia autonomía cultural, el que acecha a la omnipotencia de la base. La «decadencia», de algún modo, es la premonición de lo postmoderno, pero en condiciones que hacen imposible predecir las secuelas con exactitud sociológica o cultural, desviando así el vago sentido de un futuro hacia formas más fantásticas, todas ellas recabadas de los inadaptados y excéntricos, de los pervertidos y los Otros, o extraños, del sistema actual (moderno). En la historia, por último, o más bien en el inconsciente histórico, la «decadencia» se presenta ante nosotros como la otredad inextirpable del pasado y de otros modos de producción —una otredad planteada por el capitalismo pero que ahora, por así decirlo, éste se prueba como si fuera un traje viejo, ya que estos antiguos decadentes (que carecen de todo concepto de decadencia) son los otros de un otro, la diferencia de una diferencia: observan sus propios entornos con nuestros ojos y no ven nada más que el morbo exótico, pero son sus cómplices y acaba por infectarlos—. De este modo, los papeles se invierten poco a poco y somos nosotros los modernos quienes nos volvemos «decadentes» ante el telón de fondo de las realidades más naturales del paisaje precapitalista.

Aun así, allí donde la naturaleza se ha esfumado, y con ella la «otredad» que nos puede parecer ofensiva de la *hubris* y de la ideología excepcionalista de la modernidad, el concepto de decadencia debe desvanecerse, al no estar ya disponible para definir y expresar nuestras reacciones a lo postmoderno. Por otro lado, parece que persiste el escenario historiográfico de todos esos «fines del mundo» que confieren al momento decadente su peculiar resonancia y, por así decirlo, su timbre dorado. En ese sentido, el término «capitalismo tardío» es incorrecto, porque «tardío» ya no emite ninguno de los armónicos *fin-de-siècle* o tardorromanos que solemos asociarle, ni tampoco nos imaginamos a sus sujetos como seres débiles y lánguidos debido a un exceso de experiencia e historia, de *jouissance* y de operaciones intelectuales y científicas extrañas y ocultas. Aunque todo esto está ahí, después nos hemos sacudido para refrescar el organismo, y los ordenadores nos alivian de la terrible obligación de dilatar la memoria como si fuera una vejiga hinchada que retiene todas estas referencias enciclopédicas.

Pero la imaginación de la catástrofe aún conserva las formas

categoriales de un futuro cercano y de uno lejano; aunque la amenaza atómica queda ya lejos, el efecto invernadero y la contaminación ecológica son, para compensar, más intensos que nunca. Lo que hemos de preguntarnos es si tales ansiedades y las narrativas en que se encarnan «intienden» realmente el futuro (en el sentido técnico de Husserl de constituir un objeto auténtico), o si de algún modo se repliegan y se alimentan de nuestro propio momento. La visión paradigmática de todo esto, la película australiana *Road Warrior* (que parece heredar una tradición local derivada de *On the Beach* y de la sensación geográfica de que Australia es el último de la fila ante la nube atómica), describe lo que los rusos llaman un «tiempo de problemas», un desmoronamiento de la civilización, una anarquía y una regresión universal a la barbarie que, al igual que las jeremiadas más simplistas de la decadencia, podrían simplemente considerarse como un comentario poco original y una sátira del estado actual de las cosas, desde la crisis del petróleo hasta los atracos callejeros y la cultura del tatuaje.

Sin embargo, Freud nos ha enseñado que la totalidad manifiesta de una fantasía o de un sueño (algo que podemos ampliar para que incluya la fascinación de este tipo de artefacto cultural) no es una guía fiable —a no ser por inversión y negación— en cuanto al significado del contenido latente: los sueños donde aparecen seres queridos muertos son alegres cumplimientos de deseos de algo absolutamente distinto. Sugerí en cierta ocasión[45] que podría concebirse una especie de suposición estructural mucho más ajustada y lógica que ésta, en la que los rasgos mórbidos del contenido manifiesto desempeñaran un papel más inmediato y funcional, desviándonos de aquello que en lo latente pudiera ofender a nuestra autoestima (o a nuestros modelos de rol internalizados). La ocasión la aportaba una película de ciencia ficción hecha para la televisión, donde un grupo de espeleólogos evitaba por casualidad la catástrofe universal (debida a los efluvios nocivos de los meteoros o a una nube de gas venenosa a corto plazo, no recuerdo bien). Por comodidad de los creadores de la película, tanto los cuerpos de las víctimas como el resto de material orgánico muerto se volatilizaban *in situ*, sin dejar siquiera un revelador montoncito de polvo. Las últimas personas sobre la faz de la tierra irrumpían en un paisaje inhóspito donde podían llenar gratis el depósito de gasolina y coger latas de comida de los estantes de los ultramarinos abandonados; para ellos, California regresaba a una etapa de paisajes paradisíacos sin superpoblación, los supervivientes se establecían en idílicas existencias agrícolas y comunales, muy parecidas (a mi

45. Véase mi «Metacommentary» en *The Ideologies of Theory* I, Minneapolis, 1988, pp. 3-16.

modo de ver) a las consecuencias utópicas de los apocalipsis de John Wyndham. El espectáculo ofrecía terror existencial y dolor melodramático, junto a las ventajas que hay en la reducción de la competencia y en un modo de vida más humano. Llamaré a este tipo de película una realización del deseo utópico disfrazada con una piel de lobo distópica; me parece justo y prudente, en lo que atañe a los aspectos más desagradables de la naturaleza humana, escudriñar las pesadillas de este tipo en pos de rastros del impulso egoísta de autosatisfacción individual y colectiva que Freud encontró, insaciable, en nuestro Inconsciente.

Por supuesto, *Road Warrior* posee características que la separan de una ingenua narrativa postatómica (del tipo de *Un niño y su perro* o *Glenn y Rhonda*): en concreto, su perspectiva temporal convierte su narrativa del futuro próximo en una narrativa del futuro lejano, dotando al presente de dimensiones legendarias de corte casi mítico o religioso (algo que termina completándose y finalizándose, con todos los puntos sobre las íes, en la mucho más cristalógica *Terminator*). Pero, después, fantasías más urbanas descubren el pastel; y no es solamente el esplendor visual de *Blade Runner* lo que sugiere un consumo más familiar de imágenes (pero no menos suntuoso y grato), que poco tiene que ver con futuros, fantaseados o no, y mucho con el capitalismo tardío y algunos de sus mercados favoritos.

En mi opinión, este tipo de películas no «significa» (quizás no sea ésta la mejor palabra) el desplome de la alta tecnología en un difícil tiempo futuro, sino su conquista. Como representaciones, las películas distópicas postmodernas parecen darnos pensamientos e hipótesis sobre el futuro; y sin duda son muy plausibles, excepto por lo que respecta a lo que ahora podemos llamar el «principio Adorno», activado instantáneamente por el futuro en la misma medida que por el presente: a saber, que aunque resulten ser hechos, quizá no sean necesariamente verdaderos. Pero lo que nos dan a consumir estas películas no son los endebles pronósticos y boletines meteorológicos distópicos, sino más bien la alta tecnología y sus efectos especiales. J. G. Ballard, uno de los principales distópicos postcontemporáneos, tiene en su haber una sorprendente formulación para estas proyecciones estéticas: han alcanzado, nos dice, un nivel de tecnología lo bastante alto como para describir el declive de la tecnología avanzada. La verdadera alta tecnología significa conseguir la capacidad de mostrar la historicidad de la propia alta tecnología: *Wesen ist was gewesen ist* (la negación es determinación); no se puede decir lo que es una cosa hasta que se convierte en otra; no el final del arte sino el final de la electricidad y la avería de todos los ordenadores. Esta idea imprime un nuevo y ejemplar significado a un inquietante momento de *La Règle du Jeu*, de Renoir. En el clímax

del baile de disfraces del *château*, donde se han infiltrado unos esqueletos que hacen oscilar sus lámparas y celebran la mortalidad al ritmo de la *Danse macabre* de Saint-Saëns, se ve a la pianista gorda, con las manos sobre el regazo, fijando una embelesada mirada melancólica sobre la autonomía esquelética del teclado, tras el cual los rollos del piano se hacen cargo vengativamente de la situación. Es una fábula sobre cómo la obra de arte, en esa fase concreta de su reproductibilidad mecánica, observa su propio poder alienado con mórbida fascinación. Lo postmoderno, sin embargo, está en una fase posterior; a diferencia del placer que siente lo moderno ante su proyección en la maquinaria milagrosa, el placer de lo postmoderno respecto al colapso de esa maquinaria en el momento crítico puede sufrir un malentendido más serio si no nos damos cuenta de que es precisamente así como la tecnología postmoderna se consume y celebra a sí misma.

Por lo tanto, hemos de postular la existencia de una especie de prima de placer suplementaria en el excedente de la imagen tecnológica: porque aquí se puede identificar la alta tecnología no sólo en el contenido (las cosas supuestamente futuras que se filman y después se proyectan ante un público cansado), sino en el proceso mismo, en la naturaleza del *stock* y el equipo, en las cualidades de la imagen material y el éxito de los «efectos especiales». Como en las paradojas de la «suspensión de la incredulidad», la negación de la negación lleva a considerar que estos efectos guardan cierto parecido con la vida, y por tanto se valoran en virtud de los millones de dólares invertidos en su elaboración (es de sobra conocido que hoy los grandes éxitos de taquilla se logran sobre todo con «efectos especiales» nuevos y sorprendentes, y cada nuevo constructo viene acompañado de toda una publicidad secundaria sobre su modo de manufactura, sus ingenieros, sus novedades, etc.). Los «efectos especiales» son aquí, por tanto, una suerte de caricatura burda y emblemática de la lógica más profunda de la producción contemporánea de la imagen, donde distinguir entre nuestra atención al contenido y nuestra apreciación de la forma se ha vuelto una cuestión extremadamente sutil. Sin lugar a dudas, la «forma cara» —más que la antigua «forma significativa»— es hoy la consigna de estas peculiares mercancías, cuyo valor de cambio se ha convertido, siguiendo una compleja espiral suplementaria, en una mercancía por derecho propio. (Éste es un modo muy distinto, y más clásico, de referirse al tipo de connotación de estatus que anatomizó por vez primera Veblen, que después codificó la sociología académica y que finalmente, en nuestro días, Pierre Bourdieu ha reinventado con nuevos y fértiles medios: en una sociedad cuyas jerarquías se desmoronan hacia adentro, la idea del estatus parece incierta; pero la universalización de los efectos formales que analizamos antes —lo que se ha llamado

«prima de alta tecnología»— explica por qué estas ideas han vuelto a ser atractivas.)

La abstracción de este proceso —en el que la mercantilización alcanza nuevos niveles de segundo grado y parece extenderse sobre sus etapas anteriores— sugiere paralelismos con el sistema crediticio y las construcciones en valores de papel de las actuales prácticas bursátiles. Y si no queremos recaer en el determinismo tecnológico, habría que analizar la estructura de la nueva tecnología para ver su capacidad de admitir este tipo de inversión libidinal: un júbilo ante los nuevos poderes protésicos, que se distinguen de la antigua maquinaria (motor de combustión, electricidad, etc.) por su carácter no antropomórfico, dando pie a formas de idealismo absolutamente distintas de las clásicas. Puede que también haya que establecer paralelismos estructurales entre estas nuevas maquinarias «informacionales» que no son ni vilmente físicas ni espirituales en ningún sentido decimonónico, y el propio lenguaje, cuyo modelo se ha vuelto tan importante en el período postmoderno. Desde este punto de vista, no sería el carácter informacional de la nueva tecnología lo que inspira una reflexión sobre el lenguaje y estimula a la gente a construir nuevas ideologías en torno a ella, sino más bien los paralelismos estructurales entre dos fenómenos igual de materiales que eluden en la misma medida el antiguo tipo de representación. Como la religión siempre ha sido uno de los principios por los que la modernidad ha intentado reconocerse a sí misma y especificar su propia diferencia, quizás convenga investigar su estatus en la nueva organización postmoderna, donde —al igual que la carencia de historicidad ha generado aparentemente una serie de «regresos a la historia»— los *revivals* religiosos también parecen endémicos, sin que a menudo importe creerlos a pies juntillas. Pero ya en Weber la religión era la señal de la diferencia, y algunas religiones parecían guardar más afinidades con el modernismo que estaba a punto de erradicarlas que otras cuyo marco mental era tenazmente conservador e implacablemente tradicionalista. En efecto, se puede afirmar sobre estas últimas tanto que las campañas modernistas de laicización e ilustración las reafirmaron y fortalecieron, como que lograron un mundo de la vida y de los objetos donde se privó más que nunca a estos tradicionalismos religiosos de toda legitimación. Pero en la atmósfera más suave de una postmodernidad incuestionable, tan secular como hubiese podido desear cualquier modernismo, estos tradicionalismos religiosos parecen haberse esfumado sin dejar rastro, como el clericalismo autoritario de un antiguo Quebec durante la paradigmática Revolución Silenciosa. A la vez, florecen las formas más salvajes e inesperadas de lo que hoy a veces se llama «fundamentalismo», casi al azar y obedeciendo en apariencia a otros climaterios y leyes ecológicas.

Sería grosero o sentimental dar cuenta de estas nuevas formaciones «religiosas» apelando a un apetito humano universal de lo espiritual, en un momento en el que casi por definición ya no existe la espiritualidad: de hecho, la definición en cuestión es la de la propia postmodernidad. Uno de los logros supremos de la postmodernidad es la total erradicación de las formas de lo que en las sociedades burguesas o incluso en las precapitalistas se solía denominar idealismo. De paso, diremos que esto significa que de nada sirve preocuparse por el materialismo, que nació como terapia y correctivo del idealismo y que ya no tiene mucho que hacer. Tampoco merece la pena acusar directamente a las postmodernidades de «materialismo» en el sentido norteamericano y consumista, porque en un mundo plenamente mercantilizado no cabe ya imaginar ninguna conducta de contraste. Mientras, los problemas que el antiguo concepto marxiano de la ideología ha tenido que confrontar en años recientes surgen sin duda de su afinidad con las diversas formas de idealismo que solía denunciar, que a su vez se han extinguido. Respecto a los fundamentalismos religiosos, Marvin Harris ha dedicado parte de su incongruentemente apasionada acusación a los tiempos postmodernos[46] a denunciar el énfasis que ponen los fundamentalismos sobre todo tipo de éxito (vida, libertad o búsqueda de la felicidad —sobre todo financiera), recordándonos que ninguna religión humana sobre la faz de la tierra ha valorado jamás estas cosas, ni mucho menos las ha prometido. Pero la cuestión más «fundamental» es, en mi opinión, la de la tradición y el pasado, y cómo las nuevas religiones compensan su insustituible ausencia en la superficialidad del nuevo orden social.

Y es que considero un axioma que lo que ahora se llama fundamentalismo es también un fenómeno postmoderno, por mucho que le guste pensar que tiene que ver con un pasado más puro y auténtico. La revolución iraní, que se volvió islámica y clerical, arremetía contra el Shah como agente de modernización —en esto, era tan anti-moderna como es postmoderna al insistir en todos los rasgos básicos de un Estado moderno industrializado y burocrático. Pero la paradoja de la repetición freudiana es válida, a la inversa, para el tradicionalismo en cuanto programa postmoderno (o incluso moderno) —al igual que con el uno no puede haber realmente una «primera» vez, con el otro no cabe imaginar ninguna restauración que realmente pueda considerarse tradicional o auténtica—. Las restauraciones modernistas parecen haber producido una forma modernista de tradición que se clasificaba de forma más precisa bajo los epígrafes de los distintos fascismos; las modalidades postmodernas parecen tener mucho en común con lo que la izquierda llama «nuevos movimientos sociales»; en efecto, constituyen formas y varieda-

46. M. Harris, *America Now*, Nueva York, 1981.

des de aquéllos, y no todos son reaccionarios —véase la teología de la liberación.

Lo que hace difícil discutir la «religión» en términos postmodernos, así como localizar conceptos afines de experiencia («lo estético» o «lo político»), es la problematización de conceptos de creencia en el universo social postmoderno, y el desafío teórico a estas doctrinas irracionales (peculiarmente autoconfirmantes) en el ámbito conceptual, donde parece como si la «otredad» inherente a la doctrina de la creencia las distinguiera para erradicarlas. La creencia (junto a la ideología clásica) siempre remitía a una retórica de la profundidad, y se resistía a la persuasión o al razonamiento; creo que su postura ontológica en el ámbito intelectual enmascaraba la característica más extraña y básica de este pseudoconcepto, que siempre se atribuye a los demás (incluso como creyente, en realidad «yo» mismo nunca creo lo suficiente, o eso nos dice Pascal)[47]. Así, el propio concepto de creencia cae víctima de un período en el que la otredad como tal —la diferencia valorada que otorga un carácter excepcional al presente y considera subalternos al pasado y a otras culturas— se concibe críticamente como piedra angular de lo moderno, siendo además la más apreciada superstición que alberga sobre sí mismo. Por supuesto, la conciencia tranquila que a este respecto tiene lo postmoderno no se ha pagado renunciando por principios a la infraestructura tecnológica y científica en que se basaba el derecho a la diferencia de la modernidad. Más bien, se ha comprado a crédito y se ha ocultado con la transformación representativa de esa infraestructura que, para el ojo colectivo de la mente, ha sustituido la cadena de montaje por el procesador de textos.

Aun así, las postmodernidades religiosas suponen un retroceso tan grande ante la concepción moderna de la diferencia social y cultural (pagada a alto precio y muy sentida) como las postmodernidades sociales y culturales. Si el «género», la distinción burguesa y el razonamiento científico occidental son formas de la diferencia que nuestros antepasados del Primer Mundo consideraban logros únicos (pero los hemos heredado con no poco asco y los hemos desmantelado), así también la modernidad religiosa ofrece el espectáculo de una hermenéutica teológica muy refinada, cuyas casuísticas minuciosas y ágiles no son muy atractivas en una época que desprecia a la hermenéutica y necesita poco de la casuística.

Y es que la modernidad teológica parece compartir con otras modernidades su sentido constitutivo de esa radical otredad o diferencia del pasado que nos constituye como gente moderna: la idea de que todos los que nos precedieron no eran, por tanto, modernos

47. Para una deconstrucción antropológica del concepto de creencia, véase R. Needham, *Belief, Language and Experience*, Oxford, 1972.

sino tradicionales, y en esa medida absolutamente distintos en sus modos de pensar y comportarse. Todos los mundos antiguos mueren y se vuelven completamente otros respecto a nosotros en el momento en que nace la verdadera modernidad. Los modernos, con su religión de lo nuevo, creían que se distinguían de algún modo de todos los seres humanos que habían vivido en el pasado —y también de aquellos seres humanos no-modernos aún vivos en el presente, como la gente colonial, las culturas atrasadas, las sociedades no-occidentales y los enclaves «subdesarrollados»—. (Para lo postmoderno, pues, la ruptura se sostiene o se produce con una supuesta apertura a estas formas de otredad psíquica, social y cultural, lo cual plantea el tema de un tercermundismo político a una nueva luz, como también el desmoronamiento del «canon» occidental y la posibilidad de una nueva recepción de otras culturas globales.)

La tarea hermenéutica de la modernidad teológica nace de la desesperada necesidad de preservar o de reescribir el significado de un antiguo texto precapitalista dentro de una situación de modernización triunfante, que amenaza a las escrituras religiosas y a las demás reliquias de un pasado agrario en plena disolución. Los campesinos de los tiempos de la Revolución Inglesa tenían una experiencia vital de la tierra y de las estaciones que probablemente no era muy distinta de la de los personajes del Antiguo Testamento (o los del Nuevo); no es ninguna sorpresa que todavía les fuera posible representar su revolución en términos bíblicos y que la conceptualizasen en categorías teológicas. No le queda ya esa posibilidad a un burgués del siglo XIX en un mundo de la vida de fábricas y alumbrado urbano artifical, trenes y contratos, instituciones políticas representativas y telégrafos: ¿qué significado pueden encerrar los relatos sobre gentes pastorales con trajes exóticos para estos hombres y mujeres modernos de Occidente? Una hermenéutica moderna interviene en este punto para resolver el apuro: las narrativas bíblicas, incluido el propio evangelio, ya no deben entenderse de modo literal (¡y así es como miente Hollywood!). Deben tomarse figurativa o alegóricamente y deshacerse de su contenido arcaico o exótico, y traducirse a experiencias existenciales u ontológicas cuyo lenguaje e imágenes abstractos (ansiedad, culpa, redención, la «cuestión del ser») pueden ahora, de modo similar a las «obras abiertas» de la modernidad estética, ofrecerse al público diferenciado de los ciudadanos occidentales para que los recodifiquen en términos de sus propias situaciones privadas. La dificultad hermenéutica central la plantea entonces claramente el antropomorfismo del carácter narrativo de un Jesús histórico; sólo un esfuerzo intensamente intelectual puede convertir a este personaje en una abstracción cristológica. En lo que respecta a los mandamientos y a la doctrina ética, hace mucho que la casuística ha resuelto el asunto; tampoco deben seguir entendiéndose literal-

mente, y los teólogos y eclesiásticos modernos, al confrontarse con formas propiamente modernas de la injusticia, la guerra burocrática, la desigualdad sistémica o económica, etc., pueden acomodar de manera persuasiva las formas de represión de las complejas sociedades modernas, y aportar excelentes razones para que el bombardeo de poblaciones civiles o la ejecución de criminales no impidan a los ejecutores mantener su estatus cristiano.

Ésta es, entonces, la situación moderna que permite pensar que alguien como el teólogo «fundamentalista» norteamericano John Howard Yoder[48] no es sólo antimoderno sino también postmoderno, en virtud de su afirmación de que hoy, en una sociedad plenamente modernizada, las enseñanzas de Jesús tal y como se vertebran en la Escritura (incluida específicamente la reafirmación del Sexto Mandamiento) nos apelan de forma literal. En un contexto en el que esta reafirmación doctrinal no es residual (como en la ideología tradicional de los grupos sociales a punto de disolverse y de racionalizarse, en sentido weberiano), sino que surge en el ambiente postmoderno de la modernización y la racionalización completadas, se puede considerar (sin ser irrespetuosos) que sostiene una relación simulada con el pasado más que conmemorativa, y que posee características de otras simulaciones históricas postmodernas de este tipo. En nuestro contexto actual, el sorprendente rasgo de esta simulación es que niega toda diferencia social o cultural fundamental entre los sujetos postmodernos del capitalismo tardío y los sujetos de Oriente Medio a comienzos del Imperio Romano: así, este fundamentalismo rechaza absolutamente lo que Latour llamó la Gran División, sobre todo en tanto que la creencia en esa distinción autorizaba y legitimaba la modernidad, como experiencia tanto como ideología.

El ejemplo de Yoder, un pacifista *amish* que blandía sus argumentos contra la guerra del Vietnam, puede servir como oportuno recordatorio de que el título de «postmodernidad» no conlleva automáticamente ningún juicio de valor prefabricado: doy por sentado que muchos lectores recibirán esta expresión concreta del fundamentalismo postmoderno (como la teología de la liberación en el catolicismo romano contemporáneo) con un talante mucho más positivo que las expresiones políticamente más reaccionarias del mismo fenómeno histórico, bien los evangélicos o la «revolución islámica» en Irán. No obstante, estos dos últimos son movimientos de pequeños grupos en un sentido auténticamente postmoderno[49];

48. J. H. Yoder, *The Politics of Jesus*, Grand Rapids, Mich., 1972.

49. La exposición de Gulles Kepel del fundamentalismo islámico en *Muslim Extremism in Egypt: The Pharaoh and the Prophet* (Berkeley, Calif., 1986) sugiere muchos paralelismos con los movimientos negros de Norteamérica en los años sesenta. Véase también B. Lawrence, *The Defenders of God*, San Francisco, 1989.

de hecho, el caso iraní plantea el muy interesante problema de hasta qué punto es consistente una política postmoderna (incluidas las formas más modernas de los *media*, como los *cassettes* de los discursos del Ayatollah que entraron de contrabando en el Irán del Shah) con la toma totalizante y modernista del poder estatal. Pero el gran problema teórico que suscitan estas formas de religión postmoderna reside en cómo se distribuyen por el nuevo sistema mundial al que corresponde lo postmoderno: nunca fue un problema comprender cómo podía nacer una modernidad sobre la base de un rechazo y hostilidad fundamentales hacia la modernización. No obstante, aquí, en un Tercer Mundo contemporáneo situado dentro del sistema postmoderno, nos asalta la tentación de adaptar la fórmula de Jencks y hablar de un «anti-modernismo tardío», aunque pueda suponerse que fueron la extensión y el cumplimiento del proceso de modernización los que hicieron posible la revolución iraní (y también los movimientos evangélicos antirrevolucionarios organizados por la CIA en Latinoamérica).

A lo largo de estas páginas he insistido en caracterizar el pensamiento postmoderno —ya que esto es lo que solíamos llamar «teoría» en el heroico período de descubrimiento del postestructuralismo— en términos de los rasgos singulares de su lenguaje, más que como mutaciones del pensamiento o de la conciencia (y, al ser unas veces inefable y otras lingüístico, al final tendría que representarse mediante una descripción social y estilística más amplia, del tipo de la crítica cultural). Una estética de este nuevo «discurso teórico» probablemente incluiría los siguientes rasgos: no debe emitir proposiciones o enunciados primarios o con contenido positivo (o «afirmativo»). Esto refleja la extendida sensación de que, en la medida en que todo lo que pronunciamos es un momento de una cadena o contexto más amplios, todos los enunciados que parecen primarios son, de hecho, tan sólo eslabones de un «texto» mayor. (Creemos que caminamos sobre tierra firme, pero el planeta gira en el espacio exterior.) Esta sensación conlleva otra que quizás sea una mera versión temporal de la intuición anterior; a saber, que por mucho que retrocedamos nunca podremos realizar enunciados primarios, que no hay comienzos conceptuales (sólo representacionales), y que la doctrina de las presuposiciones o de los fundamentos es de algún modo insostenible como testimonio de las insuficiencias de la mente humana (que debe fundamentarse en algo que, a su vez, no es más que ficción, creencia religiosa o, lo más intolerable de todo, alguna filosofía del «como si»). Este tema se puede enriquecer o matizar con otros muchos, como la idea de la naturaleza y lo natural en cuanto contenido o referente último, cuyo olvido histórico en una «era humana» postnatural define de manera central a lo postmoderno. Pero el aspecto clave de lo que hemos llamado una estética teó-

rica reside en su organización en torno a este tabú concreto, que excluye la proposición filosófica y, por tanto, enunciados sobre el ser así como juicios de verdad. El tan censurado rechazo postestructuralista de juicios y categorías de verdad —muy comprensible como reacción social a un mundo ya superpoblado con estas cosas— es entonces un efecto de segundo grado de una exigencia más primaria del lenguaje, que ya no tiene que estructurar enunciados de tal forma que esas categorías resulten adecuadas.

Sin duda, es una estética exigente: el teórico camina sobre la cuerda floja, y el mínimo fallo precipita las oraciones hacia la opinión pura o anticuada (sistema, ontología, metafísica). Para qué utilizamos el lenguaje se convierte en un asunto de vida o muerte, sobre todo porque la opción —modernista— del silencio también se excluye. Yo pienso que el discurso teórico cotidiano, vulgar y corriente, persigue una tarea que termina por no distinguirse demasiado de la de la filosofía del lenguaje ordinario (¡aunque, ciertamente, no lo parece!): a saber, excluir el error siguiéndole atentamente la pista a las ilusiones ideológicas (tal y como las transmite el lenguaje). El lenguaje, en otras palabras, ya no puede ser verdadero; pero sin duda puede ser falso, y la misión del discurso teórico se convierte así en una suerte de operación de búsqueda y destrucción en la que los errores lingüísticos se identifican y estigmatizan sin piedad, con la esperanza de que un discurso teórico negativo lo bastante negativo y crítico no se convertirá, a su vez, en diana de esta desmistificación lingüística. Por supuesto, es una esperanza vana en la medida en que, nos guste o no, todo enunciado negativo, toda operación puramente crítica, puede no obstante generar la ilusión o el espejismo ideológico de una posición, un sistema, un conjunto de valores positivos.

En última instancia, esta ilusión es el objeto de una crítica teórica (que se convierte así en un *bellum omnium contra omnes*), pero esta última posee idéntica capacidad —quizás algo más productiva— de montar guardia celosamente ante la incompletud estructural de la oración, en virtud de la cual decir algo significa dejar otra cosa fuera. También se puede organizar una revolución permanente en torno a estas omisiones; y la naturaleza de los debates teóricos desde los años sesenta muestra que el carácter implacable de las viejas disputas ideológicas marxianas era tan sólo un anuncio y una grosera imagen de la universalización de esta concepción concreta de la «crítica ideológica», que apunta a la connotación engañosa de los términos, el desequilibrio de la exposición y las implicaciones metafísicas del propio acto de expresión.

Todo esto tiende a reducir la expresión lingüística a una función de comentario, esto es, a una relación —siempre de segundo grado— con oraciones que ya han sido formadas. El comentario cons-

tituye el campo específico de la práctica lingüística postmoderna, y también su originalidad, al menos en lo relativo a las pretensiones e ilusiones de la filosofía del período anterior, el de la filosofía «burguesa» que, con cierto orgullo y confianza seculares, se propuso decir lo que realmente eran las cosas tras la larga noche de superstición y sacralidad. No obstante, también el comentario —en ese curioso juego de identidad y diferencia histórica antes mencionado— constata el parentesco de lo postmoderno (al menos a este respecto) con otros períodos de pensamiento y trabajo intelectual (hasta ahora considerados más arcaicos), como los copistas y escribas medievales o las interminables exégesis de las grandes filosofías de los textos sagrados orientales.

Ahora bien, sigue habiendo una solución lingüística en esta situación desesperadamente repetitiva (que es al pensamiento filosófico lo que el regreso de lo convencional a las ambiciones de la gran narrativa burguesa moderna) que carece de lo esencial (o sea, el texto sagrado que pudiera dar alguna finalidad a la vida lingüística de la forma del comentario). Apunta a lo que hasta ahora se ha llamado transcodificación. Junto a la perspectiva en la que mi lenguaje comenta el de otro, hay otra más amplia en la que ambos lenguajes derivan de familias mayores que solían llamarse *Weltanschauungen*, o concepciones del mundo, pero que hoy han pasado a reconocerse como «códigos». Allí donde solíamos «creer» en cierta visión del mundo, filosofía política, sistema filosófico o religión, hablamos hoy de un idiolecto específico o código ideológico —el emblema de la adhesión grupal, vista desde una perspectiva diferente y más sociológica— que presenta muchos de los aspectos de un lenguaje oficialmente «extranjero» (por ejemplo, tenemos que aprender a hablarlo; hay cosas que podemos decir con más fuerza en un lenguaje extranjero que en otro, y viceversa; no hay ningún Ur-lenguaje o lenguaje ideal del que los imperfectos lenguajes terrenales, con su multiplicidad, sean refracciones; la sintaxis es más importante que el vocabulario, pero casi todo el mundo piensa lo contrario; nuestra percepción de la dinámica lingüística es el resultado de un nuevo sistema global o de un cierto «pluralismo» demográfico).

En estas circunstancias, podemos acometer varios tipos nuevos de operaciones. Podemos *transcodificar*, esto es, medir lo que es decible y «pensable» en cada uno de estos códigos o idiolectos y compararlo con las posibilidades conceptuales de sus competidores: ésta es hoy, en mi opinión, la actividad más productiva y responsable para estudiantes y críticos teóricos o filosóficos, pero tiene la desventaja de ser retrospectiva e incluso potencialmente tradicionalista o nostálgica, en la medida en que la proliferación de nuevos códigos es un proceso sin fin que, en el mejor de los casos, canibaliza

a los precedentes y, en el peor, los relega a la condición de un montón de polvo histórico.

Surge así una posibilidad algo diferente, que guarda cierta afinidad con lo que llamaré producción del discurso teórico por excelencia, la actividad de generar nuevos códigos, entendiéndose que, en una situación que excluye por definición nuevos modos de pensar y nuevos sistemas filosóficos, esta actividad no es en absoluto tradicional y exige que se inventen nuevas técnicas.

Se produce un nuevo discurso teórico al poner en equivalencia activa dos códigos preexistentes que, como si se tratase de un intercambio iónico molecular, se convierten en uno nuevo. Lo que debemos comprender es que de ningún modo puede considerarse que el nuevo código (o metacódigo) sea una síntesis entre el par previo: no se trata del tipo de operaciones que participaron en la construcción de los sistemas filosóficos clásicos. El antiguo intento de crear un freudo-marxismo puede dar cierta idea de las dificultades de mezclar ambos sistemas; son dificultades que se disipan y revelan un paisaje conceptual extraño y nuevo, cuando más bien se trata de vincular dos conjuntos de términos de tal manera que cada uno pueda expresar e incluso *interpretar* al otro (en el sentido fuerte del interpretante de Peirce). Por lo que respecta a sus condiciones de posibilidad, esto tiene que ver con el cambio de canales que antes describimos, y también depende de la mutua división y colonización de la «realidad» a través de zonas y códigos lingüísticos diversos; sólo que aquí se extrae una consecuencia más activa que en la cultura, y la relación entre dos canales, por así decirlo, se vuelve una solución más que un problema, maximizándose hasta volverse un instrumento en sí misma. Aquí, la hegemonía significa la posibilidad de recodificar enormes cantidades de discurso preexistente (en otros lenguajes) en el nuevo código; los dos códigos así identificados mantienen una cierta relación de base y superestructura, no porque se le asigne una prioridad ontológica al uno sobre el otro (más bien, la nueva estructura sirve para anular este tipo de preguntas en torno a la prioridad, por lo demás inevitables y «naturales») sino, más concretamente, debido a los armónicos culturales o semióticos de un código por oposición al otro.

En un gesto que casi es paradigmático del nuevo proceso de producción, Jean Baudrillard vincula la fórmula del valor de cambio y de uso (reescrita como fracción) con la fracción del propio signo (significante y significado), desencadenando una reacción semiótica en cadena cuya secuela parece haber durado hasta hoy. Su propio acto de equivalencia se modelaba sobre la genial intuición de los grandes predecesores del «estructuralismo», sobre todo Lacan, cuya identificación de la fracción semiótica con la «fracción» producida por la franja que separa el consciente del inconsciente es bien cono-

cida, incluso más influyente que la de Baudrillard. Más recientemente, Bruno Latour ha combinado un código semiótico con un mapa de las relaciones sociales y de poder para «transcodificar» el hecho —e incluso el descubrimiento— científico. En efecto, nada impide que la cadena de ecuaciones se extienda a más códigos. Tampoco son éstos ejemplos aislados, como se vio en los capítulos teóricos; más bien, son los que más se manifiestan, debido al uso explícito del código semiótico, que es el último y más visible de los idiolectos postmodernos seculares.

Que se puedan derivar efectos ideológicos del nuevo mecanismo es algo que intenté mostrar arriba en el ejemplo de la popular identificación actual entre el «mercado» y los «*media*». Pero toda teoría de la producción del discurso teórico (y estos comentarios son meros prolegómenos y notas) habrá de desarrollarse en dos direcciones distintas. Una implica el reordenamiento de la ecuación semiótica —la transcodificación de dos terminologías conceptuales distintas, su proyección sobre un eje de equivalencia (por utilizar el modelo jakobsoniano de Laclau y Mouffe, a quienes cabe leer como si ofrecieran una descripción formal ejemplar de la producción del discurso teórico)— en una relación jerárquica o fracción fuerte (de tipo lacaniano) que se organiza en algo así como nuestros viejos amigos la base y la superestructura, con la diferencia de que en el discurso teórico siempre es la estructura la que está determinada. Esa superestructura también es siempre, de uno u otro modo, comunicacional o mediática. Las chispas que lanza la disposición «teórica» de dos códigos en equivalencia entre sí exigen siempre que un código tenga afinidades más profundas con los propios *media* (algo que ilustraré de modo más concreto en mi discusión final de la cartografía cognitiva, que a este respecto se puede entender como una suerte de forma reflexiva del «discurso teórico»).

La otra proposición que debemos analizar es la generación, a partir de los procesos de transcodificación, de abstracciones ambivalentes extrañas y nuevas que, si bien parecen universales filosóficos tradicionales, en realidad son tan específicas o particulares como el papel sobre el que se imprimen, y tienden a convertirse sin cesar unas en otras (esto es, en sus propios opuestos lógicos). Ya nos hemos encontrado con algunos de estos pares de abstracciones: la Identidad y la Diferencia, pero también la peculiar indistinción postmoderna o tardocapitalista entre la uniformidad o estandarización y la diferenciación, o entre la separación y la unificación (que en este modo de producción resultan ser lo mismo). En su mayoría, sin embargo, los espejismos ideológicos concretos se producen, por así decirlo, a pesar del aparato más que debido a él. En la huida desesperada ante todo lo que de ontológico o de fundacional tiene el viejo «sistema» filosófico, se invoca una especie de doctrina anti-

sustancialista sobre el puro proceso, y surge un impulso (pensado como operación más que como conceptualización) que, no obstante, produce la vieja ilusión del sistema y la ontología en las pausas que hay entre las operaciones y la apariencia reificada del discurso que presenta la página. La reificación (por no decir la mercantilización) aportaría otro «código» con el que caracterizar la misma suerte o destino general del discurso teórico, tal y como se tematiza y se transforma en la filosofía o sistema personal de alguien.

En realidad, el proceso de deslegitimación ideológica se consigue más a menudo de una forma muy diferente a esta incesante guerra discursiva que, como mucho, perpetúa los derechos de todos los jugadores. Como ocurre con cualquier otra economía o lógica, a los mecanismos que impulsan el proceso se les deben añadir mecanismos que le impiden relajarse o recaer en hábitos y procedimientos del pasado. La transcodificación y la producción del discurso teórico son una huida hacia adelante, como dicen los franceses, y su impulso lo mantiene algo que quema todos los puentes e impide la retirada, como es el envejecimiento de los códigos, la obsolescencia de la antigua maquinaria conceptual. Una notable observación de Richard Rorty, cuya modesta sequedad socrática nos quiere confundir para que la tomemos por sentido común, servirá para este nuevo punto de partida. Rorty habla de la originalidad de Derrida (aunque en su lugar podemos poner cualquier forma distintiva del pensamiento postmoderno); la paradoja reside en la dificultad de distinguir aquello que en el sistema moderno constituía lo nuevo y original, lo innovador, de una organización postmoderna donde la «originalidad» se ha vuelto un concepto sospechoso, pero en la que muchos rasgos postmodernos básicos —autoconciencia, antihumanismo, descentramiento, reflexividad, textualización— son sospechosamente indistinguibles de los modernistas. «¿Qué diferencia hay?» —una pregunta a lo De Man a la que responde ahora Rorty:

> Es un error pensar que Derrida, u otra persona, «reconociera» problemas sobre la naturaleza de la textualidad o de la escritura que la tradición había pasado por alto. Lo que hizo fue pensar modos de hablar que volvían optativos a los antiguos modos de hablar y, por tanto, más o menos dudosos[50].

Esto casi se puede entender como el rasgo constitutivo de lo que Stuart Hall denomina «lucha discursiva» por la deslegitimación de ideologías opuestas (o «discurso»): peor que incorrecta, inmoral, malvada o peligrosa es la comprensión de que un código dado es un simple código entre otros, un código «más antiguo» que, por tanto, y casi por definición, se ha vuelto «optativo». Además, se puede ver

50. Citado en Hutcheon, p. 14.

que la estrategia provoca los temores frente al consenso que describimos antes.

En efecto, si un código intenta afirmar su no-optatividad —esto es, su autoridad privilegiada como articulación de algo similar a una verdad— se lo considerará no sólo como usurpador y represivo, sino también (ya que los códigos se identifican ahora con grupos, en cuanto emblema de su observancia y contenido de su expresión) como el intento ilegítimo de un grupo de tratar con prepotencia a todos los demás. Pero si, en el espíritu del pluralismo, ejerce su autocrítica y admite humildemente su mera «optatividad», la emoción mediática se disipa, todo el mundo pierde interés y se puede observar que, en poco tiempo, el código en cuestión, con el rabo entre las piernas, busca salir de la esfera o escena pública de ese momento concreto de la Historia o de la lucha discursiva.

En este caso, el acertijo —si todo el mundo pierde, ¿quién gana?— se puede aclarar, si no resolver, pensando que las ideologías en el sentido de códigos y sistemas discursivos ya no son especialmente determinantes. Como ocurre con tantas otras cosas, aquel viejo conocido de los años cincuenta que es el «final de la ideología» ha regresado en lo postmoderno con una plausibilidad nueva e inesperada. Pero la ideología ya se ha terminado, no porque la lucha de clases haya concluido y nadie encuentre en su ideología de clase ningún motivo por el que luchar, sino porque cabe entender que el destino de la «ideología», en este sentido, significa que las ideologías conscientes y las opiniones políticas, los sistemas de pensamiento particulares y los sistemas filosóficos oficiales que reivindicaban una mayor universalidad —todo el ámbito de la conciencia, de la argumentación y de la apariencia misma de la persuasión (o del disenso razonado)— no son ya funcionales para perpetuar y reproducir el sistema. Que la ideología clásica sí lo hiciera, en las fases tempranas del capitalismo, se puede medir por la relevancia de los intelectuales —profesores y periodistas, ideólogos de toda condición—, a quienes se asignaba un papel estratégico en la invención de formas de legitimación y legitimidad para el *statu quo* y sus tendencias. En aquellos tiempos, la ideología era un poco más significativa que el mero discurso, y las ideas, aunque no determinaban nada en lo relativo a las diversas teorías idealistas de la historia, seguían proporcionando el principio de «las formas en que la gente se hacía consciente del conflicto de clases y lo combatía» (Marx). La razón de que esto se haya modificado de modo tan fundamental, y de que el papel de los intelectuales haya menguado tanto en nuestros días, puede tener varias explicaciones que finalmente se reducen a lo mismo. Por un lado, podemos observar cierto debilitamiento de los conceptos, de los mensajes, de la información y de los discursos individuales hasta límites que nunca antes habíamos sospechado; por otro, nos pode-

mos preguntar, como Adorno, si «en nuestro tiempo la mercancía no se habrá convertido en su propia ideología» —es decir, si las prácticas no habrán sustituido al raciocinio (o racionalización), y, en concreto, si la práctica del consumo no habrá sustituido a la resuelta toma de postura y a la adhesión plena a una opinión política—. También aquí, por tanto, los *media* se encuentran con el mercado y estrechan sus manos sobre el cuerpo de una cultura intelectual de tipo más antiguo.

Sería una pérdida de tiempo lamentarse de esto, pero es en las autopsias donde se aprenden las nuevas lecciones de anatomía. En el caso actual, la estrategia ideológica o discursiva que Rorty delata se puede ver como una extensión inesperada de la imagen fundamental que ofrece Marx del desarrollo y la dinámica sociales (imagen que recorre los *Grundrisse* y vincula los manuscritos de 1844 a través de una línea continua con el propio *Capital*): se trata de la noción fundamental de *separación* (como cuando Marx describe la producción del proletariado en términos de su separación de los medios de producción). No creo que haya habido aún un marxismo basado en esta imagen concreta[51], a pesar de su afinidad con otras figuras como la alienación, la reificación y la mercantilización, que han dado paso a tendencias ideológicas específicas (por no decir escuelas) en el seno del propio marxismo. Pero quizás la lógica de la separación se haya vuelto aún más importante en nuestro propio período y para el diagnóstico de la postmodernidad. En la postmodernidad, la fragmentación física y la resistencia a las totalidades, la interrelación mediante la diferencia y el presente esquizofrénico y, por encima de todo, la deslegitimación sistemática aquí descrita, ejemplifican de uno u otro modo la naturaleza proteiforme y los efectos de este singular proceso disyuntivo.

IV. POLÍTICA

Así pues, regresamos finalmente a la cuestión de la totalidad (que, se supone, ya hemos aprendido a distinguir de la «totalización» como operación). Este tema me dará también el placer personal de mostrar que el análisis de la postmodernidad no es ajeno a mi trabajo anterior, sino consecuencia lógica de él[52]. De nuevo, quiero probar esto en términos de la idea de «modo de producción», a la que pretende contribuir mi análisis de la postmodernidad. Pero quisiera observar primero que mi propia versión tomó forma en una coyun-

51. Pero véase la insistencia en la dispersión en la *Critique* de Sartre.

52. Algo que demuestra Douglas Kellner en su introducción a *Postmodernism/Jameson/Critique*. De nuevo, el texto sigue aquí las críticas contenidas en ese volumen.

tura relativamente complicada (aunque quizás no lo haya dicho muy a menudo, le debe mucho a Baudrillard, así como a los téoricos con quienes él mismo está en deuda: Marcuse, McLuhan, Henri Lefèbvre, los situacionistas, Sahlins, etc., etc.). No fue sólo la experiencia de nuevos tipos de producción artística (sobre todo en el ámbito de la arquitectura) lo que me despertó de los canónicos «sueños dogmáticos»: como señalaré más adelante, según el uso que yo le doy, «postmodernidad» no es un término exclusivamente estético o estilístico. La coyuntura también ofrecía una oportunidad para resolver un malestar añejo frente a los tradicionales esquemas económicos de la tradición marxista. Esta inquietud la sentíamos algunos no respecto al ámbito de la clase social, cuya «desaparición» sólo podían tomar en serio los auténticos «intelectuales independientes», sino ante los *media*, cuya impactante onda expansiva en Europa occidental permitía al observador tomar una pequeña distancia crítica y perceptual respecto a la mediatización paulatina y aparentemente natural de la sociedad norteamericana en los años sesenta. Las ideas de Lenin sobre el imperialismo no se podían extender a los *media*; y poco a poco iba pareciendo posible recibir su lección de otro modo. Y es que Lenin dio el ejemplo de identificar una nueva fase del capitalismo que no había sido prevista explícitamente por Marx: la llamada fase del monopolio, o el momento del imperialismo clásico. Esto podía llevarnos a pensar o bien que la nueva mutación había sido nombrada y formulada de una vez por todas, o que estaríamos autorizados a inventar otra más en ciertas circunstancias. Pero los marxistas fueron muy reacios a extraer esta segunda conclusión antitética porque, mientras tanto, los nuevos fenómenos mediáticos e informacionales habían sido colonizados (en nuestra ausencia) por la Derecha, en una serie de influyentes estudios donde la primera noción tentativa de la Guerra Fría acerca de un «final de la ideología» daba a luz, por fin, al concepto pleno de una «sociedad postindustrial». El libro de Mandel *Late Capitalism* cambió todo esto, y por vez primera teorizó una tercera fase del capitalismo desde una perspectiva marxiana utilizable. Fue eso lo que posibilitó mis propias reflexiones sobre la «postmodernidad», que por tanto han de entenderse como un intento de teorizar la lógica específica de la producción cultural de esa tercera fase, y no como otra incorpórea crítica cultural ni como un diagnóstico más del espíritu de la época.

A nadie le ha pasado inadvertido que mi aproximación a la postmodernidad es «totalizadora». Por eso, la pregunta interesante no es por qué adopto esta perspectiva, sino por qué tanta gente se escandaliza (o ha aprendido a escandalizarse) con ella. En los viejos tiempos, la abstracción era una de las vías estratégicas para distanciar y desfamiliarizar los fenómenos, sobre todo los históricos. Cuando se

está inmerso en lo inmediato (la experiencia, año tras año, de los mensajes culturales e informacionales, de los acontecimientos sucesivos, de las prioridades urgentes), la distancia abrupta que permite un concepto abstracto —una descripción global de las secretas afinidades de dominios aparentemente autónomos e inconexos, y de los ritmos y secuencias ocultos de las cosas que solemos recordar sólo aisladamente y por separado— es un recurso único, sobre todo porque la historia de los años recientes nos es siempre lo menos accesible. De este modo, la reconstrucción histórica, el planteamiento de las descripciones e hipótesis globales, la abstracción a partir de la «caótica y ruidosa confusión» de la inmediatez, fue siempre una intervención radical en el aquí-y-ahora y una promesa de resistencia ante sus ciegas fatalidades.

Pero hay que reconocer el problema de la representación, aunque sólo sea para separarlo de los otros motivos que intervienen en la «guerra contra la totalidad». Si la abstracción histórica —las ideas de modo de producción, capitalismo, o postmodernidad— es algo que no se da en la experiencia inmediata, entonces cabe preocuparse por la confusión potencial entre este concepto y la cosa misma, y por la posibilidad de tomar su «representación» abstracta por la realidad, de «creer» en la existencia sustantiva de entidades abstractas como la Sociedad o la Clase. No importa que preocuparse por los errores ajenos suela significar preocuparse por los errores de otros intelectuales. A la larga, probablemente no se pueda caracterizar una representación *como* representación tan bien como para anticipar siempre esas ilusiones ópticas, de la misma manera que es imposible garantizar la resistencia de un pensamiento materialista a las recuperaciones idealistas, o protegerse contra la lectura de una formulación deconstructiva en términos metafísicos. La revolución permanente en la vida y la cultura intelectuales significa, a la vez, esa imposibilidad y la necesidad de reinventar constantemente precauciones contra algo que en mi tradición se llama «reificación conceptual». Las extraordinarias fortunas del concepto de postmodernidad son sin duda un ejemplo que viene aquí al caso, pensado para infundirnos recelos a quienes somos responsables de él. Pero lo que se necesita no es trazar una línea, decir basta y confesar el exceso («mareado por el éxito», como reza la célebre frase de Stalin), sino más bien renovar el propio análisis histórico y reconsiderar y diagnosticar infatigablemente la funcionalidad política e ideológica del concepto —el papel que, de pronto, ha llegado a desempeñar en las soluciones imaginarias que damos a nuestras contradicciones reales.

Sin embargo, la motivación más profunda de la «guerra contra la totalidad» reside en otro lugar, en un temor a la Utopía que resulta no ser otro que nuestro viejo amigo *1984*, de tal modo que una política utópica y revolucionaria, correctamente asociada con la to-

talización y con un cierto «concepto» de totalidad, se debe evitar porque aboca fatalmente en el Terror: como poco, esta idea se remonta a Edmund Burke, pero las atrocidades de Camboya la resucitaron (después de que la época de Stalin la hubiese reafirmado en incontables ocasiones). Ideológicamente, este *revival* de la retórica y de los estereotipos de la Guerra Fría, propiciado por la desmarxificación de Francia de los años setenta, apuntaba a una extraña identificación de los *gulags* de Stalin y los campos de exterminio de Hitler (pero véase el notable *Why Did the Heavens not Darken?* de Arno Mayer para una definitiva demostración de la relación constitutiva entre la «solución final» y el anticomunismo de Hitler[53]); lo que puedan tener de «postmoderno» estas vetustas imágenes de pesadilla, excepto la despolitización a que nos invitan, está menos claro. También se puede apelar a la historia de las convulsiones revolucionarias en cuestión para extraer una lección muy distinta; a saber, que la violencia brota ante todo de la contrarrevolución, que la forma más eficaz de contrarrevolución reside precisamente en esta transmisión de la violencia al propio proceso revolucionario. Dudo de que el actual estado de alianza o micropolítica de los países avanzados apoye tales ansiedades y fantasías; para mí no constituyen fundamentos para retirar el apoyo y la solidaridad a una potencial revolución en Sudáfrica, por ejemplo. Por último, el sentimiento general de que el impulso generalizador, utópico o totalizador, está cargado de prejuicios y condenado a derramar sangre por la estructura misma de sus pensamientos, es idealista, por no decir que es una repetición de las doctrinas del pecado original en su peor sentido religioso.

Pero la cuestión del pensamiento totalizador también se puede presentar de otro modo, preguntándonos no por su contenido de verdad o su validez, sino más bien por sus condiciones históricas de posibilidad. Pero hacer esto ya no es exactamente filosofar o, si se prefiere, ya no es filosofar en un nivel *sintomático*, en el que nos distanciamos y alejamos nuestros juicios inmediatos sobre un concepto dado («el pensamiento postmoderno más avanzado nos enseña a no utilizar conceptos de totalidad o periodización»), preguntándonos por los determinantes sociales que posibilitan o bien impiden el pensamiento. El actual tabú o totalidad ¿deriva simplemente del progreso filosófico y del aumento de la autoconciencia? ¿Se debe a que hemos logrado hoy un estado de ilustración teórica y sofisticación conceptual que nos permite evitar los más flagrantes errores y meteduras de pata de los anticuados pensadores del pasado (sobre todo Hegel)? Puede que así sea, pero pasa por alto la lección de Rorty y exigiría también una suerte de justificación histó-

53. Nueva York, 1988.

rica (en la que cabe suponer que intervendría la invención del «materialismo»). Esta *hubris* del presente y de los vivos se puede evitar planteando el tema de modo algo distinto: por qué los «conceptos de totalidad» han parecido necesarios e inevitables en ciertos momentos históricos y, por el contrario, nocivos e impensables en otros. Esta investigación, abriéndose camino de regreso por el exterior de nuestro propio pensamiento y basándose en lo que ya no podemos pensar (o aún no), no puede ser filosófica en ningún sentido positivo (si bien Adorno intentó, en su *Dialéctica Negativa,* convertirlo en una auténtica filosofía de nuevo cuño); ciertamente, nos produciría la intensa sensación de que el nuestro es, en muchos sentidos, un momento de nominalismo (desde la cultura al pensamiento filosófico). Probablemente resultaría que tal nominalismo posee varias prehistorias o sobredeterminaciones: el momento del existencialismo, por ejemplo, en el que cierto nuevo sentido social de los individuos aislados (y el horror a la demografía, como hemos visto, sobre todo en Sartre) hace empalidecer a los más antiguos «universales» tradicionales y los despoja de su fuerza conceptual y de su persuasividad; también, la tradición añeja del empirismo angloamericano, que con fuerzas renovadas emerge de esta muerte del concepto en una época paradójicamente «teórica» e hiperintelectual. Evidentemente, hay un sentido en que el término «postmodernidad» significa también todo esto; pero en ese caso no se trata de la explicación, sino de lo que queda por explicar.

La especulación y el análisis hipotético de este tipo que afecta al debilitamiento de conceptos generales o universalizantes en el presente es el correlato de una operación que, a menudo, puede parecer más fiel: el análisis de los momentos pasados en que esta conceptualidad parecía posible. Con frecuencia se han privilegiado los momentos en que han surgido conceptos generales. Por lo que respecta al concepto de totalidad, me atrevería a decir lo que dije una vez sobre la idea althusseriana de la estructura, esto es, que el asunto crucial es el siguiente: podemos reconocer la presencia de un concepto tal, siempre que entendamos que sólo hay uno y que se suele llamar «modo de producción». Ésta es la «estructura» althusseriana, y también la «totalidad», al menos en el uso que yo le doy. Respecto a los procesos «totalizadores», a menudo equivalen poco más que a establecer conexiones entre varios fenómenos, proceso que, como sugerí antes, tiende a ser cada vez más espacial.

Debemos estar agradecidos a Ronald L. Meek por haber escrito la prehistoria del concepto de «modo de producción» (posteriormente desarrollado en los escritos de Morgan y Marx), que en el siglo XVIII revestía la forma de lo que Meek llama «teoría de las cuatro fases». Esta teoría cuajó en Francia y en la Ilustración Escocesa, y sostenía que las culturas humanas varían históricamente con su base

material o productiva, que sufre cuatro transformaciones esenciales: caza y recolección, pastoreo, agricultura y comercio. Lo que habrá de ocurrirle después a esta narrativa histórica, sobre todo en el pensamiento y en la obra de Adam Smith, es que al haber producido ahora ese objeto de estudio que es el modo de producción específicamente contemporáneo, o capitalismo, el andamiaje histórico de las fases precapitalistas tiende a desmoronarse y dotar a los modelos de capitalismo, tanto el de Smith como el de Marx, de un aspecto sincrónico. Pero Meek quiere defender[54] que la narrativa histórica era esencial para la posibilidad misma de pensar el capitalismo como sistema, sincrónico o no; y yo sostendré una postura parecida ante esa «fase» o momento del capitalismo que algunos venimos llamando «postmodernidad».

Pero mi principal interés se vuelca aquí en las condiciones de posibilidad del concepto de un «modo de producción», es decir, las características de la situación histórica y social que permiten, en primer lugar, articular y formular el concepto de «totalidad». Sugeriré, de modo general, que pensar este nuevo pensamiento (o combinar de esta nueva manera pensamientos antiguos) presupone un tipo singular de desarrollo «desigual», de tal manera que modos de producción diferenciados y coexistentes se registran juntos en el mundo vital del pensador en cuestión. Meek describe las precondiciones de la producción de este particular concepto (en sus formas originales de «teoría de las cuatro fases») como sigue:

> En mi opinión, es probable que el tipo de teoría que estamos considerando, que subraya primordialmente el desarrollo de las técnicas económicas y de las relaciones socioeconómicas, dependa, en primer lugar, de la rapidez del progreso económico contemporáneo, y, en segundo lugar, de la facilidad con la que se pueda observar un contraste entre zonas que progresan desde un punto de vista económico y zonas que están aún en estadios «inferiores» de desarrollo. En las décadas de 1750-1760, en ciudades como Glasgow y en zonas como las provincias más avanzadas del norte de Francia, toda la vida social de las comunidades en cuestión se estaba transformando, rápida y visiblemente, y era bastante obvio que esto estaba sucediendo como resultado de profundos cambios en las técnicas económicas y en las relaciones socioeconómicas básicas. Y las nuevas formas de organización económica que estaban surgiendo se podían comparar y contrastar muy fácilmente con las viejas formas de organización que aún existían, por ejemplo, en las Tierras Altas escocesas o en el resto de Francia (o entre las tribus indias de América). Si los cambios en los modos de subsistencia estaban desempeñando un papel tan importante y «progresivo» en el desarrollo de la sociedad contemporánea, parecía correcto suponer que también lo habían desempeñado en el de la sociedad pasada[55].

54. Ronald L. Meek, *Social Science and the Ignoble Savage*, Cambridge, 1976, pp. 219, 221 (trad. esp.: *Los orígenes de la ciencia social. El desarrollo de la teoría de los cuatro estados*, Madrid, 1981, p. 126).

55. *Ibid.*, pp. 127-28.

Esta posibilidad de pensar por vez primera el concepto de modo de producción se describe a veces, sin mucho rigor, como una de las formas incipientes de la conciencia histórica, o historicidad. Sin embargo, no es necesario recurrir al discurso filosófico de la conciencia, ya que también estas formas que se describen podrían considerarse nuevos paradigmas discursivos, y esta manera más contemporánea de hablar de la emergencia conceptual queda reforzada, para los lectores literarios, por la presencia junto a éste de otro nuevo paradigma histórico en las novelas de Sir Walter Scott (tal y como las interpreta Lukács en *La novela histórica*). Es probable que la desigualdad que permitió a los pensadores franceses (Turgot, ¡pero también el propio Rousseau!) concebir un «modo de producción» no tuviera tanto que ver con la situación prerrevolucionaria de la Francia de aquel momento, cuando la diferencia distintiva de las formas feudales hacía que éstas destacasen más abruptamente que nunca de una cultura burguesa y una conciencia de clase incipientes. Escocia es, en muchos aspectos, un caso más complejo e interesante. Último de los jóvenes países del Primer Mundo, o primero de los del Tercer Mundo (según la provocativa idea de Tom Nairn en *The Break-Up of Britain*), la Escocia de la Ilustración era sobre todo un espacio de coexistencia de zonas completamente distintas de producción y cultura: la arcaica economía de los *highlanders* y su sistema de clanes y, al otro lado de la frontera, el vigor comercial del «compañero» inglés en los albores de su «despegue» industrial. El esplendor de Edinburgo no era, pues, una cuestión de material genético gaélico, sino que obedecía más bien a la posición estratégica —aunque ex-céntrica— de la metrópolis y de los intelectuales escoceses respecto a esta coexistencia casi sincrónica de modos de producción diferenciados (y la tarea singular de la Ilustración Escocesa fue «pensarla» o conceptualizarla). No sólo se trata de una cuestión económica. Scott, como más adelante Faulkner, heredó una materia prima social e histórica, una memoria popular, en la que las más feroces revoluciones y guerras civiles y religiosas inscribían la coexistencia de los modos de producción en una intensa forma narrativa. Las condiciones de pensar una nueva realidad y articular un nuevo paradigma para ella exigían una coyuntura peculiar y cierta distancia estratégica frente a esa nueva realidad, que tiende a desbordar a quienes se hallan inmersos en ella (esto sería algo así como una variante epistemológica del conocido principio del «observador externo» en el descubrimiento científico).

Pero todo esto tiene una consecuencia secundaria más relevante para nuestra discusión, que afecta a la represión paulatina de esta conceptualidad. Si la postmodernidad, considerada como una tercera fase ampliada del capitalismo clásico, es una expresión más pura y homogénea del capitalismo clásico, del que se han borrado (a tra-

vés de su colonización y absorción por la forma mercancía) los reductos de la diferencia socioeconómica que habían sobrevivido hasta ahora, tiene sentido sugerir que el declive de nuestro sentido de la historia y, más concretamente, nuestra resistencia a conceptos globalizadores o totalizantes como el de «modo de producción», son una función de esta misma universalización del capitalismo. Allí donde todo es, en lo sucesivo, sistémico, la noción misma de un sistema parece perder su razón de ser, y regresa sólo mediante un «retorno de lo reprimido» en las formas más pesadillescas del «sistema total» fantaseadas por Weber, Foucault o la gente de *1984*.

Pero un modo de producción no es un «sistema total» en ese sentido intimidatorio; aloja en su seno diversas contrafuerzas y nuevas tendencias, fuerzas «residuales» tanto como «incipientes», que deben procurar dominar o controlar (la concepción gramsciana de la hegemonía). Si esas fuerzas heterogéneas no estuviesen dotadas de una eficacia propia, el proyecto hegemónico sería innecesario. Así, el modelo presupone las diferencias, y esto se distingue claramente de otro rasgo que complica al modelo, a saber, que el capitalismo también produce las diferencias o la diferenciación como función de su propia lógica interna. Por último, para retomar nuestro análisis inicial de la representación, está claro que hay una *diferencia* entre el concepto y la cosa, entre el modelo global y abstracto y nuestra experiencia social individual, respecto a la cual quiere ofrecer una distancia explicativa pero a la que no puede sustituir.

También es aconsejable recordar otros «usos correctos» del modelo del modo de producción: siempre merece la pena señalar que lo que se llama «modo de producción» no es un modelo produccionista. Y merece la pena decir que implica una diversidad de niveles (u órdenes de abstracción) que han de respetarse para evitar que las discusiones sobre el tema terminen siendo caóticas. En *The Political Unconscious* propuse una imagen muy general de estos niveles y, en concreto, de las distinciones que se deben respetar entre analizar los acontecimientos históricos, evocar grandes conflictos y tradiciones de clase e ideología, y abordar los impersonales sistemas socioeconómicos de estandarización (entre cuyos ejemplos se encuentran las conocidas temáticas de la reificación y la mercantilización). El tema de las instancias activas, frecuente en estas páginas, se debe articular sobre estos niveles.

Featherstone[56], por ejemplo, piensa que según mi uso del término la «postmodernidad» es una categoría específicamente cultural. No lo es, y para bien o para mal apunta a nombrar un «modo de producción» donde la producción cultural encuentra un lugar funcional específico y cuya sintomatología, en mi obra, se extrae sobre

56. En *Postmodernism/Jameson/Critique*.

todo de la cultura (ésta es, sin duda, la fuente de la confusión). Featherstone me aconseja que preste más atención a los propios artistas y sus públicos, así como a las instituciones que median y gobiernan este nuevo tipo de producción. (Tampoco llego a saber por qué habría de excluirse ninguno de estos temas; sin duda, son cuestiones muy interesantes). Pero es difícil ver cómo podría ser *explicativa* la investigación sociológica a esta escala: más bien, los fenómenos que le preocupan tienden inmediatamente a reconfigurarse en su propio nivel sociológico semiautónomo, nivel que exige entonces una narrativa diacrónica. Decir lo que son hoy el mercado del arte y el estatus del artista o del consumidor significa decir lo que eran antes de producirse esta transformación, e incluso, en algún límite externo, dejar un espacio abierto para una configuración alternativa de estas actividades (como en el caso de Cuba, por ejemplo, donde no hay mercado del arte, galerías, inversiones en pintura, etc.)[57]. Una vez escrita esa narrativa, esa serie de cambios locales, se añade al dossier como si fuera un espacio más donde leer algo así como la «gran transformación» postmoderna.

Aunque las observaciones de Featherstone parecen traer a escena a los agentes sociales concretos (los postmodernos serían los artistas y los músicos, los empleados de las galerías y los museos o los ejecutivos de las compañías discográficas, así como los consumidores burgueses, juveniles o de clase obrera), también aquí hay que mantener la exigencia de diferenciar entre niveles de abstracción. Porque también es plausible afirmar que la «postmodernidad», en el sentido más limitado de un *ethos* y un «estilo de vida» (expresión deleznable donde las haya), es la expresión de la «consciencia» de toda una nueva fracción de clase que rebasa con creces los límites de los grupos enumerados arriba. Esta categoría mayor y más abstracta se ha etiquetado de nueva pequeña burguesía, clase de los profesionales ejecutivos o, de modo más sucinto, «los *yuppies*» (cada una de estas expresiones introduce consigo un pequeño excedente de representación social concreta)[58].

Esta identificación del contenido de clase de la cultura postmoderna no implica en absoluto que los *yuppies* se hayan convertido en algo así como la nueva clase dirigente, sino sólo que sus prácticas y valores culturales, sus ideologías locales, han articulado un útil paradigma dominante ideológico y cultural para esta fase del capital. A menudo se da el caso de que las formas culturas prevalecientes en un período concreto no las aportan los principales agentes de la forma-

57. Sobre esto, véase la interesante investigación de Adelaïde San Juan.

58. De la exigua literatura analítica sobre los *yuppies* se puede recomendar «Making Flippy Floppy: Postmodernism and the Baby Boom PMC»: *The Year Left* (1985), pp. 268-95, de F. Pfeil; véase también la literatura sobre la llamada «clase profesional-directiva», en concreto P. Walker (ed.), *Between Labor and Capital*, Boston, 1979.

ción social en cuestión (hombres de negocios que sin duda tienen algo mejor que hacer con su tiempo o están motivados por fuerzas psicológicas e ideológicas de otro tipo). Lo esencial es que la ideología cultural en cuestión articule el mundo de la manera más útil funcionalmente, o de maneras que se puedan reapropiar funcionalmente. Por qué una cierta fracción de clase habría de aportar estas articulaciones ideológicas es una cuestión histórica tan enigmática como la del predominio repentino de un escritor o de un estilo concretos. Sin duda, no puede haber de antemano ningún modelo o fórmula para estas transacciones históricas; pero, de la misma manera, aún no se ha resuelto esto respecto a lo que llamamos postmodernidad.

Asimismo, ahora se manifiesta otra limitación de mi trabajo sobre el tema (tal y como se formuló en el capítulo inicial de este libro); a saber, que la decisión táctica de presentar el informe en términos culturales ha contribuido a la relativa ausencia de toda identificación de «ideologías» propiamente postmodernas, algo que he intentado rectificar parcialmente en el capítulo sobre la ideología del mercado. Pero, al haberme interesado especialmente la cuestión formal del nuevo «discurso teórico», y debido también a que la paradójica combinación de descentralización global e institucionalización de grupos pequeños parece un rasgo importante de la estructura tendencial postmoderna, he destacado sobre todo fenómenos intelectuales y espaciales como el «postestructuralismo» y los «nuevos movimientos sociales». Esto ha dado la impresión, de nuevo contra mis convicciones políticas más profundas, de que todos los «enemigos» estaban en la izquierda.

Pero lo que se ha dicho acerca de los orígenes de clase de la postmodernidad trae como consecuencia la exigencia de que especifiquemos un tipo más elevado de instancias activas (o más abstracto y global) que los enumerados hasta ahora. Se trata, evidentemente, del capital multinacional: como proceso, puede describirse como una lógica «no humana» del capital, y yo seguiría defendiendo que ese lenguaje y ese tipo de descripción son adecuados, en sus propios términos y en su mismo nivel. Que esta fuerza aparentemente incorpórea es también un conjunto de agentes humanos, entrenados de modos específicos y que inventan tácticas y prácticas originales siguiendo las posibilidades creativas de la libertad humana, también es obvio desde otra perspectiva a la que sólo habría que añadir que sigue vigente, para los agentes del capital, el antiguo *dictum*: «las personas construyen su historia, pero no en circunstancias que ellas mismas escojan». Es en el seno de las posibilidades del capitalismo tardío donde la gente atisba la «oportunidad única» y donde «va a por todas», donde gana dinero y reorganiza empresas (igual que los artistas o los generales, que los ideólogos o los dueños de galerías de arte).

He intentado mostrar aquí que, si bien a algunos lectores y críti-

cos les puede parecer que mi versión de lo postmoderno no deja lugar a las «instancias activas», es posible traducirla o transcodificarla a una versión narrativa en la que participan agentes de todos los tamaños y dimensiones. Elegir entre estas descripciones alternativas —focalizaciones sobre niveles de abstracción diferenciados— es una cuestión práctica antes que teórica. (Aun así, sería deseable vincular esta descripción de las instancias activas con la fértil tradición —psicoanalítica— de las «posiciones de sujeto» psíquicas e ideológicas). Valga la objeción de que las descripciones de las instancias activas antes descritas son meras versiones alternativas del modelo de base-superestructura (una base económica para la postmodernidad en una versión, una base social o de clase en esta otra), siempre que entendamos que «base y superestructura» no es en realidad un modelo de algo, sino más bien un punto de partida y un problema, una exhortación a establecer conexiones, algo tan poco dogmático como la recomendación heurística de comprender la cultura (y la teoría) en y por sí misma, pero a la vez también en relación con su exterior, su contenido, su contexto y su espacio de intervención y eficacia. No obstante, cómo haya de hacerse esto nunca viene dado de antemano, y aunque las descripciones y los análisis de este libro intentan dibujar y medir el espacio de la lucha ideológica y teórica, es posible extraer de ellos todo un espectro de conclusiones prácticas y recomendaciones políticas muy diferentes.

Incluso en lo que respecta a la política cultural, cabe concebir al menos dos tipos distintos de estrategia. Se podría denominar estrategia *homeopática* a la estética política más propiamente postmoderna, que se enfrentaría cara a cara con la estructura de la sociedad de la imagen minándola desde dentro (en lo postmoderno, paradójicamente, la ofensiva ha llegado a ser lo mismo que la subversión y, como las dos vías de Proust, la guerra de movimientos de Gramsci ha resultado ser lo mismo que su guerra de posiciones). En nuestros días, su ejemplo más dramático y paradigmático lo constituyen las instalaciones de Hans Haacke, que invierten el espacio institucional incorporando en sí mismas el museo que las contiene técnicamente, como parte de su temática y contenido: arañas invisibles, cuya red contiene a sus propios contenedores y le da la vuelta a la propiedad privada del espacio social como a un guante. Sin embargo, formalmente, tal y como ya hemos sugerido, Haacke —junto a muchos otros artistas contemporáneos, entre los cuales los fotógrafos y los videoartistas son los más políticos e innovadores— parece empeñado en socavar la imagen por medio de la propia imagen, y en planear la implosión de la lógica del simulacro a fuerza de dosis cada vez mayores de simulacros.

En cambio, cabe identificar lo que he llamado cartografía cognitiva con una estrategia más modernista, que conserva un concepto

imposible de totalidad cuyo fracaso representacional parecía de momento tan útil y productivo como su (inconcebible) éxito. El problema de esta consigna concreta radicaba claramente en su propia accesibilidad (representacional). Puesto que todo el mundo sabe lo que es un mapa, hubiera sido necesario añadir que la cartografía cognitiva no puede implicar (al menos en nuestro tiempo) algo tan sencillo como un mapa; en efecto, al enterarnos de hacia dónde conducía la «cartografía cognitiva» había que desterrar todas las imágenes de mapas y cartografías de la mente y procurar imaginar otra cosa. Pero quizá sea más deseable una aproximación genealógica que muestre cómo la cartografía no se puede obtener ya mediante los mapas. Esto permite sugerir (como con frecuencia se ha hecho en estas páginas) que cada una de las tres fases históricas del capital ha generado un tipo de espacio que le es único, a pesar de que estas tres fases del espacio capitalista obviamente sostienen una interrelación mucho más profunda que los espacios de otros modos de producción. Los tres tipos de espacio que tengo en mente son fruto de la expansión discontinua, de los saltos cuánticos que ha dado la ampliación del capital, de su penetración y colonización de zonas que hasta ahora no se habían mercantilizado. Aquí se presupone cierta fuerza unificadora y totalizante —no el Espíritu Absoluto hegeliano, ni el partido, ni Stalin, sino simplemente el capital mismo; y no cabe duda de que la idea de capital se sostiene o se desmorona con la noción de una lógica unificada de este mismo sistema social.

El primero de estos tres tipos de espacio es el del capitalismo clásico o de mercado en términos de una lógica de la cuadrícula que reorganiza el antiguo espacio sagrado y heterogéneo mediante la homogeneidad geométrica y cartesiana, un espacio de infinita equivalencia y extensión cuya representación dramática o emblemática está en el libro de Foucault sobre las prisiones. Pero hay que advertir que una concepción marxiana de este espacio lo fundamenta en la taylorización y en el proceso de trabajo más que en esa entidad borrosa y mítica que Foucault llamaba «poder». Es probable que la emergencia de este tipo de espacio no plantee problemas de figuración tan graves como los que afrontaremos en fases posteriores del capitalismo, ya que aquí, por el momento, se observa ese conocido proceso que en general se ha asociado hace tiempo con la Ilustración: la desacralización del mundo, la descodificación y secularización de las antiguas formas de lo sagrado o lo trascendente, la lenta colonización del valor de uso por el valor de cambio, la demistificación «realista» de los viejos tipos de narrativas trascendentes en novelas como *Don Quijote*, la estandarización tanto del sujeto como del objeto, la desnaturalización del deseo y su desplazamiento último por la mercantilización (o, en otras palabras, el «éxito»), y así sucesivamente.

Los problemas de figuración que nos atañen sólo se verán en la siguiente fase, la del tránsito desde el mercado al monopolio del capital, o lo que Lenin llamó «fase del imperialismo». Se pueden expresar mediante la creciente contradicción entre la experiencia vivida y la estructura, o entre una descripción fenomenológica de la vida del individuo y un modelo más propiamente estructural de las condiciones de existencia de esa experiencia. Podemos decir rápidamente que, mientras que en sociedades antiguas, y quizás incluso en las fases tempranas del capital de mercado, la experiencia inmediata y limitada de los individuos aún es capaz de englobar y coincidir con la auténtica forma económica y social que gobierna a esa experiencia, en el siguiente momento estos dos niveles se alejan cada vez más y empiezan a constituirse como esa oposición que la dialéctica clásica describe como *Wesen* y *Erscheinung*, esencia y apariencia, estructura y experiencia vivida.

En este momento, la experiencia fenomenológica del sujeto individual —tradicionalmente, la suprema materia prima de la obra de arte— se limita a una pequeña esquina del mundo social, una vista con cámara fija de cierta sección de Londres, del campo o de lo que fuere. Pero la verdad de esa experiencia ya no coincide con el lugar donde ocurre. La verdad de esa experiencia cotidiana limitada de Londres reside más bien en la India, Jamaica o Hong Kong; se vincula muy estrechamente a todo el sistema colonial del Imperio Británico, que determina el carácter de la vida subjetiva del individuo. Pero esas coordenadas estructurales ya no son accesibles a la experiencia vivida inmediata, y la mayoría de las personas a menudo ni siquiera las puede conceptualizar.

Surge entonces una situación en la que podemos decir que si la experiencia individual es auténtica, no puede ser verdadera; y que si un modelo científico o cognitivo del mismo contenido es verdadero, escapa a la experiencia individual. Es evidente que esta nueva situación le plantea graves problemas a una obra de arte; y he sostenido que el modernismo o, mejor, los distintos modernismos han surgido como un intento de cuadrar este círculo y de inventar nuevas y minuciosas estrategias formales para superar este dilema: con formas que inscriben un nuevo sentido del sistema colonial global ausente en la sintaxis del lenguaje poético, en un nuevo juego de ausencia y presencia que, en su versión más simple, se obsesiona con lo exótico y se tatúa con nombres de lugares extranjeros, y en su faceta más intensa inventa lenguajes y formas extraordinarios.

En este punto hay que introducir un concepto esencialmente alegórico —el «juego de la figuración»— con el fin de expresar cierta sensación de que esas realidades globales nuevas y enormes le son inaccesibles al sujeto o conciencia individual (incluso a Hegel, por no decir Cecil Rhodes o la Reina Victoria). Esto, en última instan-

cia, significa que esas realidades fundamentales son, de alguna manera, irrepresentables, o que, dicho con la frase de Althusser, son algo así como una causa ausente, una causa que nunca puede irrumpir en la presencia de la percepción. Pero esta causa ausente puede hallar imágenes con las que expresarse de maneras distorsionadas y simbólicas, y una de nuestras tareas básicas como críticos es localizar y volver conceptualmente disponibles las realidades y experiencias últimas que designan esas figuras que la mente lectora tiende, inevitablemente, a reificar y leer como contenidos primarios en sí mismos.

La relación del momento moderno con la nueva gran red colonial global se puede ilustrar con el ejemplo sencillo pero especializado de un tipo específico de figuración de esta situación histórica. Hacia finales del siglo XIX, un amplio abanico de escritores empezó a inventar formas para expresar lo que llamaré «relativismo monádico». En Gide y Conrad, en Fernando Pessoa, en Pirandello, en Ford, y en menor medida en Henry James, incluso indirectamente en Proust, empezamos a tener la sensación de que cada conciencia es un mundo cerrado. Así, una representación de la totalidad social deberá revestir la forma (imposible) de una coexistencia de esos herméticos mundos subjetivos y su peculiar interacción, que en realidad es una travesía de barcos en la noche, un movimiento centrífugo de líneas y planos que nunca se pueden cruzar. El valor literario que surge de esta nueva práctica formal se llama «ironía», y su ideología filosófica a menudo reviste la forma de una vulgar apropiación de la teoría de la relatividad de Einstein. En este contexto, lo que quiero sugerir es que estas formas, cuyo contenido suele ser el de la vida privatizada de la clase media, son no obstante síntomas y expresiones distorsionadas de que esta nueva y extraña relatividad global del tejido colonial ha penetrado incluso en la experiencia vital de la clase media. Una es entonces la figura, por muy deformada que sea y por mucho que se haya reescrito simbólicamente, de la otra; y pienso que este proceso figural seguirá siendo central en todos los intentos posteriores de reestructurar la forma de la obra de arte para que acomode contenidos que deben oponer una resistencia radical y huir de la representación artística.

Si esto es así en la época del imperialismo, con mucha más razón debe serlo en nuestro propio momento, el de la red multinacional o lo que Mandel denomina «capitalismo tardío». No sólo la antigua ciudad sino también la nación-estado han dejado de desempeñar un papel funcional y formal central en un proceso que, en un nuevo salto cuántico del capital, se ha expandido prodigiosamente más allá de ellos, dejándolos atrás como si fueran restos ruinosos y arcaicos de fases anteriores del desarrollo de este modo de producción.

De ahí surge un nuevo espacio donde se suprime la distancia (en

el sentido del aura de Benjamin) y se saturan implacablemente los lugares vacíos que quedan, hasta el punto de que el cuerpo postmoderno —ya deambule por un hotel postmoderno, se encierre con música *rock* en el *walkman* o sufra los *shocks* y bombardeos de la guerra del Vietnam, tal y como nos cuenta Michael Herr— se expone ahora al aluvión perceptual de la inmediatez, desposeído de todas las capas protectoras y mediaciones. Por supuesto, quisiéramos comentar otros muchos aspectos de este espacio —sobre todo, el concepto de espacio abstracto de Lefèbvre, algo que es simultáneamente homogéneo y fragmentario—, pero la desorientación del espacio saturado será el hilo conductor más útil en nuestro contexto.

Considero estas idiosincrasias espaciales de la postmodernidad como síntomas y expresiones de un dilema nuevo e históricamente original, un dilema que implica nuestra inserción en cuanto sujetos individuales en un conjunto multidimensional de realidades radicalmente discontinuas, cuyos marcos abarcan desde los espacios que aún quedan de la vida privada burguesa hasta el inconcebible descentramiento del capital global. Ni siquiera la relatividad einsteiniana, ni los múltiples mundos subjetivos de los antiguos modernistas, tienen capacidad para darle una representación adecuada a este proceso, que en la experiencia vivida se hace sentir mediante la llamada muerte del sujeto o, más exactamente, el descentramiento y la dispersión, fragmentados y esquizofrénicos, de éste (que ya ni siquiera puede ejercer la función de un reverberador jamesiano o «punto de vista»). Pero, en realidad, la que se implica aquí es la política práctica: desde la crisis del internacionalismo socialista, y con las enormes dificultades estratégicas y tácticas de coordinar las bases de acción política locales y de barrio con las nacionales o internacionales, estos apremiantes dilemas políticos son funciones inmediatas del complejísimo nuevo espacio internacional.

Permítaseme ilustrar esto con una breve exposición muy importante y sugerente en lo que atañe a los problemas del espacio y de la política. Se trata de una narración histórica de la experiencia política más significativa en los Estados Unidos de los años sesenta. *Detroit: I Do Mind Dying*, de Marvin Surkin y Dan Georgakis[59], es un estudio del ascenso y caída de la Liga de Trabajadores Negros Revolucionarios (League of Black Revolutionary Workers) en aquella ciudad a finales de los sesenta. La formación política en cuestión consiguió conquistar el poder en el lugar de trabajo, sobre todo en las fábricas de automóviles; abrió una brecha sustancial en el monopolio mediático e informacional de la ciudad a través de un periódico de estudiantes; eligió jueces y, por último, estuvo a un paso de elegir al alcalde y hacerse con el aparato de poder de la ciudad. Fue,

59. D. Georgakis y M. Surkin, *Detroit, I Do Mind Dying*, Nueva York, 1975.

sin duda, un extraordinario logro político caracterizado por una concepción extremadamente sofisticada de la necesidad de una estrategia de múltiples niveles para la revolución, involucrando iniciativas en los diversos niveles sociales del proceso de trabajo, los *media* y la cultura, el aparato jurídico y la política electoral.

Pero también está claro —y mucho más aún en los triunfos virtuales de este tipo que en las fases tempranas de la política vecinal— que esta estrategia se une y limita a la forma de la ciudad. Una de las enormes fuerzas del superestado y su constitución federal reside en las evidentes discontinuidades entre ciudad, estado y poder federal: si no se puede hacer socialismo en un país, ¿cuánto más irrisorias serán hoy las posibilidades que tiene el socialismo de establecerse en una ciudad de Estados Unidos?

Pero ¿qué ocurriría si se conquistara sucesivamente toda una serie de grandes centros urbanos clave? Esto es lo que empezó a plantearse la Liga de Trabajadores Negros Revolucionarios; es decir, empezaron a pensar que su movimiento era un modelo político y que debía ser generalizable. El problema que surge es espacial: cómo desarrollar un movimiento político *nacional* sobre la base de una estrategia y una política de *ciudad*. En cualquier caso, los líderes de la liga empezaron a correr la voz por otras ciudades y viajaron hasta Italia y Suecia para estudiar las estrategias de los trabajadores de allí y explicar su propio modelo; y, a la inversa, políticos de otros lugares acudieron hasta Detroit para estudiar las nuevas estrategias. A estas alturas debería estar claro que nos encontramos en pleno problema de la representación, siendo una parte importante la aparición de esa inquietante palabra americana que es «liderazgo» (leadership). Aun así, de un modo más general, estos viajes hacían algo más que establecer una red de conexiones, hacer contactos, divulgar la información: planteaban el problema de cómo representar un modelo y una experiencia locales únicos a gente inmersa en otras situaciones. Era lógico que la liga hiciera una película de su experiencia, y fue sin duda una película muy buena y emocionante.

Sin embargo, las discontinuidades espaciales son más sinuosas y dialécticas, y no se superan por ninguna de las vías más obvias. En la experiencia de Detroit, reaparecieron como límite último ante el cual ésta se vino abajo. Lo que ocurrió fue que los militantes de la liga se habían convertido en estrellas de los *media*; no sólo se estaban alejando de sus circunscripciones locales, sino que, aún peor, nadie se quedaba en casa para cuidar de la tienda. Habiendo accedido a un plano espacial más amplio, la base desapareció bajo sus pies; y, con ella, el experimento revolucionario con más éxito de aquella fértil década política de Estados Unidos arribó a un final triste y dramático. No digo que no dejara huella, ya que quedaron diversos

logros concretos y, en todo caso, cada experimento político enjundioso sigue alimentando la tradición de las políticas clandestinas. En este contexto, no obstante, lo más irónico es el propio éxito de su fracaso: la representación —el modelo de esta compleja dialéctica espacial— sobrevive triunfalmente en forma de una película y un libro, pero, mientras se convierte en imagen y espectáculo, el referente parece haber desaparecido (como tantos y tantos, desde Debord a Baudrillard, nos han advertido que habría de ocurrir).

El ejemplo también puede servir para ilustrar la idea de que la representación espacial lograda no tiene por qué ser una enaltecedora dramatización social-realista del triunfo revolucionario. Cabe incluirla en una narrativa de la derrota que a veces, incluso más eficazmente, hace que toda la arquitectónica del espacio global postmoderno se eleve en espectral perfil detrás de sí, como una barrera dialéctica última o límite invisible. Y puede que la experiencia de Detroit especifique con mayor precisión lo que se pretende decir con el término de «cartografía cognitiva», que cabe describir como cierta síntesis entre Althusser y Kevin Lynch. La obra clásica de Lynch *The Image of the City* generó la subdisciplina menor que hoy asume la frase «cartografía cognitiva» como designación propia. La problemática de Lynch sigue encerrada en los límites de la fenomenología, y su libro es susceptible de recibir muchas críticas en sus mismos términos (entre ellas, no es la menor la de la ausencia de toda concepción de acción política autónoma o proceso histórico). Mi uso del libro será emblemático o alegórico, ya que el mapa mental del espacio de la ciudad que explora Lynch se puede extrapolar a ese mapa mental de la totalidad social y global que todos acarreamos, de maneras diversamente confusas, en nuestras cabezas. Partiendo de los centros urbanos de Boston, Jersey City y Los Ángeles, y mediante entrevistas y cuestionarios en los que se pedía a los sujetos que dibujaran de memoria el contorno de su ciudad, Lynch sugiere que la alienación urbana es directamente proporcional a la imposibilidad de cartografiar mentalmente los paisajes ciudadanos locales. Así pues, una ciudad como Boston, con sus perspectivas monumentales, sus indicadores y su estatuaria, su combinación de formas espaciales grandiosas pero simples (incluidos los límites más ostensibles como el río Charles), no sólo permite a las personas situarse —con la imaginación— de una manera por lo general correcta y continua respecto al resto de la ciudad, sino que además les da algo de la libertad y la gratificación estética de la forma urbana tradicional.

Siempre me ha sorprendido cómo la concepción de Lynch de la experiencia de la ciudad —su dialéctica entre el aquí-y-ahora de la percepción inmediata y el sentimiento de la ciudad como una totalidad ausente— presenta una especie de análogo espacial de la gran

formulación de Althusser de la ideología como «representación Imaginaria de la relación del sujeto con sus condiciones de existencia Reales». Sean cuales fueren sus defectos y problemas, esta concepción positiva de la ideología como función necesaria en cualquier forma de vida social posee el gran mérito de acentuar la brecha que hay entre la ubicación local del sujeto individual y la totalidad de las estructuras de clase en que él o ella se sitúan, una brecha entre la percepción fenomenológica y una realidad que trasciende todo pensamiento o experiencia individual; pero que la ideología, como tal, intenta abarcar o coordinar, cartografiar, por medio de las representaciones conscientes e inconscientes. La concepción de cartografía cognitiva que aquí se propone supone extrapolar el análisis espacial de Lynch al ámbito de la estructura social; en nuestro momento histórico, a la totalidad de las relaciones de clase a escala global (o quizá deberíamos decir multinacional). Por desgracia, vista de modo retrospectivo, esta fuerza de la formulación es también su principal debilidad: la transmisión del mapa visual[60] desde la ciudad al globo es tan atractiva que termina re-espacializando una operación en la que se suponía que debíamos pensar de una manera completamente distinta. Se suponía que un nuevo sentimiento ante la estructura social global habría de asumir su figuración y desplazar al sustituto puramente perceptual de la figura geográfica; la cartografía cognitiva, que tenía que poseer una suerte de valor oximorónico y trascender por completo los límites de la cartografía, se retira como concepto debido a la fuerza de gravedad del agujero negro del mapa (uno de los más poderosos entre los instrumentos conceptuales humanos), y ahí cancela su propia originalidad imposible. Aun así, también debemos argumentar una premisa secundaria —a saber, que la incapacidad de cartografiar espacialmente es tan paralizante para la experiencia política como la incapacidad análoga de cartografiar espacialmente lo es para la experiencia urbana. Se sigue de ahí que una estética de la cartografía cognitiva en este sentido es una parte integral de cualquier proyecto político socialista.

Lo que hay que subrayar metodológicamente, en la operación de cartografiar tal y como surge del intersante texto de Georgakis y Surkin (o del único análisis exhaustivo de la cartografía cognitiva de un producto cultural que yo haya conseguido completar), es que en el actual sistema mundial siempre está presente un término

60. Baudrillard nos recuerda muy correctamente —pero lo ha recordado tan a menudo que es como si derribase de una patada la escalera que le sostiene— que, en lo postmoderno, estos objetos esencialmente transcodificados, o las construcciones simbióticas como el famoso mapa de Borges (que siempre viene a la mente en estas ocasiones) o las imágenes de Magritte, no sirven como figuras o alegorías; y, en la alta teoría de lo postmoderno, todas presentan la vulgaridad y la carencia de «distinción» que revisten los grabados de Escher en las paredes de estudiantes universitarios pseudo-intelectuales. J. Baudrillard, «Simulacra and Simulations», en *Selected Writings*, Polity, 1988, p. 166.

mediático que funciona como *analogon* o interpretante material de uno u otro modelo social más directamente representacional. Surge, pues, lo que parece una nueva versión postmoderna de la fórmula de la base-y-la-superestructura, en la que una representación de las relaciones sociales exige que medie una u otra estructura comunicacional interpuesta, de la que debe desprenderse indirectamente su lectura. En la película que analicé (*Dog Day Afternoon*, 1975, dirigida por Sidney Lumet)[61], la posibilidad de una representación de clase en el contenido (el hundimiento de los antiguos estratos de clase media en la proletarización o trabajo asalariado, la irrupción de una falsa «clase nueva» en la burocracia gubernamental) se proyecta, por un lado, sobre el sistema mundial, y por otro se articula en la forma del propio *star system* que, interpuesto, se lee como *interpretante* del contenido. La doctrina del *analogon* sartreano permitía teorizar esta intervención y sus mecanismos: y mostraba cómo incluso la representación necesita, para ser completada, un sustituto o lugarteniente, algo que le guarde el sitio y, por así decirlo, un modelo a pequeña escala completamente distinto y más formal. Parece evidente que este tipo de *triangulación* es históricamente específico y que sostiene una relación profunda con los dilemas estructurales que plantea la postmodernidad. También clarifica con carácter retroactivo la descripción provisional del «discurso teórico» postmoderno arriba expuesta (y que también presenta la nueva simbiosis postmoderna entre los *media* y el mercado). Así pues, en realidad éstas no son teorías, sino más bien estructuras inconscientes, imágenes derivadas y efectos secundarios de una cartografía cognitiva propiamente postmoderna, cuyo indispensable término mediático se presenta ahora como una reflexión filosófica sobre el lenguaje, la comunicación y los *media* y no como la manipulación de su representación.

Saul Landau ha observado respecto a nuestro momento que jamás en su historia ha disfrutado el capitalismo de más holgura y espacio de maniobras: todas las fuerzas amenazadoras que generó contra sí mismo en el pasado —movimientos laborales e insurgencias, partidos socialistas de masas, incluso los propios estados socialistas— hoy parecen completamente desorganizadas, si es que no se han neutralizado eficazmente, de alguna manera; por el momento, el capital global parece capaz de seguir su propia naturaleza e inclinaciones, sin las precauciones tradicionales. He aquí, entonces, otra «definición» más de la postmodernidad que, sin duda, es muy útil, y que sólo un avestruz tacharía de «pesimista». En esta medida, lo postmoderno bien pudiera ser poco más que un período transicional entre

61. «Class and Allegory in Contemporary Mass Culture: *Dog Day Afternoon* as a Political Film,» en mi *Signatures of the Visible*, Nueva York, 1991.

dos fases del capitalismo en el que las formas anteriores de lo económico se están reestructurando a escala global, incluidas las antiguas formas de trabajo y sus instituciones y conceptos organizativos tradicionales. No hace falta un profeta para predecir que un nuevo proletariado internacional (adoptando formas que ni siquiera podemos imaginarnos) resurgirá a partir de este revuelo: pero nosotros aún estamos en pleno meollo, y nadie puede decir cuánto tiempo habremos de seguir ahí.

En este sentido, dos conclusiones aparentemente diferentes de mis dos ensayos históricos sobre la situación actual (uno sobre los años sesenta[62] y el otro sobre la postmodernidad, en el primer capítulo de este volumen) son, en realidad, idénticas: en el segundo, pedía esa «cartografía cognitiva» de tipo nuevo y global que acaba de referirse aquí; en el primero, anticipaba un proceso de proletarización a escala global. En realidad, la «cartografía cognitiva» no era más que un término clave para designar la «conciencia de clase» —sólo que proponía la necesidad de una conciencia de clase de nuevo cuño, jamás soñada hasta el momento, y canalizaba la exposición hacia la nueva espacialidad implícita en lo postmoderno (que de manera tan elocuente y oportuna aborda Ed Soja en *Postmodern Geographies*). A veces estoy tan cansado del término «postmoderno» como el que más, pero, cuando estoy a punto de lamentar mi complicidad con él, de deplorar sus abusos y su mala reputación y de concluir con cierta renuencia que plantea más problemas que los que resuelve, me paro a preguntarme si existe algún otro concepto capaz de exponer los temas con tanta eficacia y economía.

La estrategia retórica de las páginas anteriores ha supuesto un experimento: comprobar si sistematizando algo que es resueltamente asistemático, e historizando algo decididamente ahistórico, podíamos superarlo y forzar un modo histórico de pensar sobre este tema. «Tenemos que nombrar el sistema»: el lema central de los años sesenta encuentra un inesperado *revival* en el debate de la postmodernidad.

62. Véase «Periodizing the Sixties», en mi *The Ideologies of Theory* II, pp. 178-208.